

010416
1



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



El indio en la creación de las literaturas
nacionales de Estados Unidos y México.

James Fenimore Cooper
y la Academia de Letrán



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tesis que para obtener el grado
de Maestra en Letras
presenta
Teresita Cortés Díaz

Asesora: Dra. Luz Aurora Pimentel



mayo de 2003

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES

4



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso
el contenido de mi trabajo registrado

NOMBRE: Teresita

Cortés Díaz

FECHA: 21-11-03

FIRMA: Teresita Cortés Díaz

ADios

*A Ma. Teresa Díaz Cántora, mi madre,
una gran lectora*

Agradecimientos

En orden más o menos cronológico:

A mi padre, Prisco Jaime Cortés, con quien comparto el gusto por las antigüedades. A mis hermanos Guadalupe, María; Jaime, Carmen, José y Julio.

A mi tío, el Mtro. Salvador Díaz Cíntora, de la Academia Mexicana de la Lengua, con toda mi admiración. Sus maravillosas charlas quincenales son el mejor estímulo.

A mi amiga la Mtra. Pilar Cerdeira Hernández, siempre presente, cerca y lejos.

A la Dra. Graciela Martínez-Zalce. Sin su preocupación por mí, sin su tip, jamás habría yo vuelto a la UNAM, quizá ni al trabajo académico, mucho menos a estudiar de nuevo. Rescató y encauzó mi vocación.

Al Lic. Jorge Ramírez Sánchez. Su amistad y su ayuda para el acceso al Fondo Reservado de la Biblioteca y Hemeroteca Nacionales han sido invaluable.

A la Lic. Dolores Latapí. Jefa y amiga. Sin su nobleza, apoyo y reconocimiento este trabajo no hubiera sido posible.

A Mariana, Freja, Hugo y María, Astrid y Tonatiuh, Elizabeth, Silvia, Elaine, compañeros y amigos que se han mantenido al tanto de mis esfuerzos a lo largo de todo este trabajo.

Al Dr. James Brusseau, por haber soportado las cuatro tutorías y haberme enseñado la validez de las contradicciones.

A otros compañeros que siguen cerca, desde tiempos de la Casita Feliz: Sonia, Lety, Angélica y otra Lety, Mauricio, Rocío, Rosita, Araceli, Arcelia.

A los maestros: Mtra. Lourdes López Alcaraz, Dr. José Ricardo Chaves, Dr. Alejandro González Acosta, Mtra. Eva Ginsburg, Mtra. Ana Elena Mallet, Mtra. Mónica Vereá, Dra. Bárbara Driscoll, Mtra. Silvia Núñez, Dr. José Luis Valdés Ugalde, por sus útiles consultorías y bibliografía recomendada; a la Dra. Edit Antal quien, quizá sin proponérselo, me ayudó mucho con las conclusiones.

A la Dra. Ann Kingsolver. Su apoyo ha sido de enorme utilidad al tratar de asomarme al inconmensurable mosaico que son los Estados Unidos.

A la Dra. Luz Aurora Pimentel, verdadera luz; por su interés, paciencia y orientación puntual. A la Dra. Rosa Beltrán, por su cordialidad y consejos, que me vuelven a la realidad. Al Dr. Dietrich Rall, por su ayuda en trámites durante mis estudios, por haber accedido a leer el mamotreto, por sus consultorías y didácticos comentarios. Al Dr. Alberto Vital, por su acuciosidad en la revisión y también por haber aceptado enfrentarse a esta lectura.

A Griselda, Diego y Lupita, quienes apoyaron a José Juan Muñoz Munguía, a quien agradezco mucho más por su profesionalismo al dar forma de libro a todas estas ideas.

Pido perdón genuinamente a quien, por falla de mi memoria en el momento y por la premura de la entrega, haya omitido en estos agradecimientos.

Índice

Introducción	9
Vías de aproximación	31
Nacionalismo literario	45
DE LA INDEPENDENCIA POLÍTICA HACIA EL ANHELO DE INDEPENDENCIA LITERARIA. DISTINCIÓN, PERO EQUIVALENCIA	45
LA HISTORIA NACIONAL EN LA LITERATURA NACIONALISTA	66
James Fenimore Cooper, <i>The Last of the Mohicans</i> y la creación de la literatura nacional	83
EL ARTISTA Y LA LENGUA INGLESA	83
ORGANIZACIÓN DEL RELATO	100
PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES INDIOS	130
EL INDIU, HIJO DE LOS BOSQUES	159
La Academia de Letrán: José María Lacunza, Eulalio María Ortega e Ignacio Rodríguez Galván. El primer programa mexicano	163
LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA Y EL PRIMER ÓRGANO DE DIFUSIÓN DE LA LITERATURA NACIONAL	163
LOS TEXTOS DE <i>EL AÑO NUEVO</i>	172
PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES INDIOS	190
EL INDIU EN EL LIMBO	202
Conclusiones	213
COINCIDENCIAS: UTILIZACIÓN DE LAS IMÁGENES CREADAS CON FINES DE AFIRMACIÓN NACIONALISTA	213
DIVERGENCIAS: TRASCENDENCIA LITERARIA. EL DESTINO DE LOS TEXTOS Y LAS CONSECUENCIAS IDEOLÓGICAS PARA AMBAS NACIONES	219
Bibliografía	237

Introducción



En *Las asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*, de Alicia Perales Ojeda, se establece lo siguiente:

Los primeros trabajos de [Manuel] Payno que se dieron a conocer en esta academia [la de Letrán] fueron artículos en donde llenó de interés y poesía a los indios salvajes, tomando como modelo las novelas de Fenimore Cooper.

Previamente la autora nos ha presentado, entre las “asociaciones de la corriente literaria del romanticismo”, a la Academia de San Juan de Letrán. Encontramos después esa afirmación sobre Payno en referencia a “trabajos” entregados a la revista literaria *El Museo [Mexicano]*.¹ En la presentación a la segunda edición (en la cual cotejamos la cita a la que estamos aludiendo, y es exactamente igual), se nos dice que este libro constituye una “acumulación y sistematización de materiales que los estudiosos no terminaremos de agradecer”; que la Dra. Perales, “en los años setenta y ochenta, añadió nuevos capítulos y corrigió los ya existentes”, y que Esther Martínez Luna “corroboró y cotejó la información legada por la autora” (p. 5).

Lo anterior nos inquietó y llevó a algunas reflexiones que, finalmente, desembocaron en la presente tesis. Con el fin de hablar de las primeras obras de un escritor mexicano decimonónico, incluido en dicho libro dentro del apartado de los románticos, la

¹ *El Museo Mexicano* (México [1843-1844, 1845]; Perales 1957-2000: 52, 1ª ed.; 79, 2ª ed. La Academia de Letrán se fundó en 1836; pero en el libro no queda claro si dio a conocer esos trabajos en la Academia y luego los publicó en *El Museo*.

Dra. Perales no sólo nos da el nombre de ese escritor como parte de información sistematizada, es decir, “objetivamente”, sino que nos dice que él, como autor, “llenó de interés y poesía a los indios” (cursivas mías). Me llamó la atención que en crítica literaria escrita en 1957 y con visto bueno de 2000 (puesto que la información fue revisada para reeditarla este último año; es decir, con más de 40 años de diferencia) se diera al objeto literario constituido por los indios una situación tan pasiva (y por tanto, inferior) por medio del verbo que subrayo; como si por sí mismos no hubieran sido dignos de interés ni de poesía. En dicha crítica se califica a estos indios, además, de “salvajes”. Yendo un paso más en su exposición, la crítica afirma que el autor mexicano tomó como modelo a James Fenimore Cooper para así poder llenarlos de interés y poesía. De esta manera, en un solo enunciado crítico, la autora estableció una comparación basada en un punto de coincidencia temática —los indios— con un escritor decimonónico estadounidense, al que además está situando como “modelo”. En suma, de dos renglones y medio se pueden extraer variables, expuestas a continuación, que nos conducen a una problemática más compleja que se desarrolla en este trabajo de literatura comparada.

Empezando por el final de la cita, examinémosla pensando de manera comparativa. El salvaje (para White —1985: 183— todo un concepto, no sólo una denominación; y, como concepto, se revestiría de un alto grado de abstracción), corresponde a un motivo, es decir, una “forma narrativa y/o figurativa autónoma y móvil, susceptible de pasar de una cultura a otra y de integrarse en conjuntos más vastos perdiendo parcial o totalmente sus significaciones antiguas en beneficio de investiduras semánticas diferentes o nuevas [e ideológicas]” (añade Pimentel 1993: 220 a Greimas; también lo cita Beristáin 1998: 270, 351). El motivo tiene la variante del buen salvaje (Noble Savage), categoría a la que White llama *topos* (1985: 183), y como tal correspondería a la cristalización verbal de la idea (Pimentel: 1993: 220). El buen salvaje, concretado en un texto, puede tratarse de un “indio bueno” e, independientemente de que su antagonista (un blanco malo exterminador) fuera lo contrario, está también el “indio malo” (el mal salvaje) como contraparte del “bueno”.

Encontramos también al objeto literario del indio ubicado como tema. En 1976, White opinaba que el buen salvaje era probablemente un tema de aquellos respecto a los que no hay nada más que decir; que ha sido muy estudiado en la historia de las ideas y que al parecer quedaría reducido a notas de pie de página con las que los estudiosos no estarían en desacuerdo (1985: 183). No lo estamos, en cuanto que bajo las perspectivas a las que se refiere White se trataba de demostrar la continuidad de dicho tema de manera diacrónica, con propósitos de clasificación etnológica referencial. Pero creemos que, en un enfoque comparativo, todavía hay mucho que decir. Nótese que Perales —de cuya cita al principio de este trabajo parte la presente disquisición— lanzó una afirmación cargada de “múltiples y complejas relaciones” intertextuales por estudiarse, en el sentido de que da pie a la búsqueda de indicios de la presencia de Cooper en Payno pero no sólo una presencia en el nivel temático, sino teniendo en cuenta relaciones como la diacronía, la posibilidad de que un autor haya leído al otro, vías de traducción, elección por parte de cada escritor de determinado género literario para tratar el motivo, formas discursivas (en las que entraría en juego la perspectiva desde la que se sitúa un narrador para la descripción de un personaje, por ejemplo) mediante las cuales se traslucieran ideologías coincidentes o disímiles de los escritores, etcétera. Son precisamente estos cuestionamientos lo que nos llama a tratar de “describir con mayor acuciosidad las formas de articulación ideológica” de los textos (Pimentel: 1993: 228), su trascendencia literaria y sus consecuencias sociológicas.

Decir que un escritor toma a otro como modelo equivale a hablar de “influencia”, y tanto esta idea de la crítica Perales como las relaciones literarias a las que acabamos de referirnos nos llevan a inscribirnos en la teoría de la transtextualidad que propone Genette, entendida aquí, en principio y en términos muy generales, como la trascendencia de un texto. Más que aventurar una posibilidad de “influencia” de manera aislada, nosotros pretendemos investigar las interrelaciones entre los textos que vamos a analizar, con otras obras sobre las cuales hayan tenido o tengan resonancia, partiendo desde el empleo de ciertos elementos discursivos

en los textos comparados. Los indios de Payno y los de Cooper son objetos semióticos relacionados en tanto que ambos constituyen el mismo motivo del “salvaje”, un “otro” descrito por un occidental civilizado. Perales puede tener la voluntad de encontrar en algunas configuraciones discursivas de Payno (manifestadas, por ejemplo, en el embellecimiento descriptivo, por medio de la adjetivación) el rastro de las de Cooper; el motivo del salvaje es muy seductor y susceptible de retomarse y tratarse de esa manera, de “ponerle poesía”. Pero no podemos asegurar una “influencia” objetivamente; la “relación manifiesta o secreta” que guarda el texto con otros (Genette cit. por Pimentel: 1993: 223-224) ha sido encontrada (o, más bien, puesta) por quien hizo la crítica, por medio de la metatextualidad, “relación crítica [...] que une a un texto con otro del que habla sin que la cita sea indispensable [...] «las formas y los temas [...] son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector» o el crítico. Es él [...] el responsable de la constitución de un tema por su afán de reagrupar los textos desde una perspectiva temática” (Pimentel 1993: 225). Nosotros no veremos este tipo de relación entre los textos (que sería “secreta”, pues no hay ninguna alusión); el ocuparnos sólo del tema nos dejaría en un nivel abstracto y clasificatorio, dejando de lado las múltiples significaciones de los textos, desde su génesis estética hasta su trascendencia contemporánea. Son éstas las que nos abocaremos a estudiar, a partir de la producción literaria misma y el entorno de que es resultado.

Hemos dicho que la crítica relacionó textos por medio del tema; pero nosotros, al no querer quedarnos en este ámbito, nos dimos a la tarea de partir de relaciones concretas entre los textos que analizaríamos y, con base en éstas, establecer un corpus que no fuera sólo temático. Lo primero que nos saltó a la vista es que podía más bien haber “no-relaciones”, es decir, las diferencias concretas entre las obras literarias pueden ser mucho más significativas que una coincidencia temática. La primera diferencia que nos llevaría a buscar otros textos mexicanos que tuvieran más puntos de comparación con el estadounidense fue la del género elegido por los escritores para desarrollar el motivo del indio.

Entre los textos aludidos de Payno y Cooper no hay filiación en cuanto a género literario. Payno puede haber leído o no las novelas indianistas de Cooper, como también puede haber leído "Traits of Indian Character" en *The Sketch Book* de Washington Irving, texto no ficcional y, por esto, mucho más cercano. Si se aceptara la posibilidad de la recepción de Payno respecto a Cooper, hay que hacer notar que dio al supuestamente mismo tema una forma discursiva muy diferente a la de *las novelas* del estadounidense. Si seguimos fielmente lo que dice el texto crítico, supondremos que Payno sólo "dio a conocer", es decir, comentó en Letrán la preparación de sus artículos sobre los indios, pues lo primero que publicó en cuanto a esta temática fue "Los comanches" en *El Siglo XIX*, y no fue sino hasta 1841 (Payno 1999: 21 y ss.), tiempo en que ya había terminado la primera época de *El Año Nuevo*, órgano de difusión de los trabajos de Letrán y que desde su primer número, el de 1837, había incluido las *novelas cortas* de tema indígena que aquí analizaremos. Esta información fue decisiva para nuestra selección del corpus puesto que Payno, si bien tuvo relaciones literarias con Estados Unidos e Inglaterra, no situó el tema indígena en ninguno de los géneros literarios preceptiva y artísticamente más "importantes" en aquel tiempo en México, como lo eran la novela, la poesía lírica o el teatro.

Sigamos mostrando diferencias. Los indios de Payno aparecen en artículos de costumbres, crónicas, ensayos sociológicos o históricos o sobre mejoras morales y materiales, trabajos científicos para la Sociedad de Geografía y Estadística o sobre economía (Duclas 1994), y si bien podemos hablar de "poesía" en sus descripciones, el propósito del escritor no era literario, sino sociológico. Si bien algún artículo puede titularse "Caballerosidad de los indios bárbaros" (cit. por Duclas 1994: 26) y los textos están sobrecargados de adjetivos de embellecimiento, inicia los párrafos con subtítulos como "País que habitan", "Población", "Rancherías", etc. Además, como estos artículos son posteriores a los esfuerzos literarios de *El Año Nuevo* que hemos citado, los separa mayor distancia cronológica de la novela en que James Fenimore Cooper da a los indios el carácter de personajes protagónicos estelares, que data de 1826. Tampoco hemos encontrado en lo citado por Duclas

ni en lo que va reeditado hasta hoy de las obras completas de Payno ninguna alusión crítica, directa o indirecta, o de influencia de Cooper,² si bien el mexicano cita a otros escritores de lengua inglesa como sir Walter Scott.

Indaguemos, para comprender las razones que llevaron a la historiadora literaria al ámbito comparativo, las articulaciones ideológicas de estos textos. Nos hemos situado sincrónicamente en la etapa del romanticismo en América, primera mitad del siglo XIX. Los intelectuales de Estados Unidos y México, en la voluntad de equiparar las incipientes manifestaciones culturales de sus países con las de Europa, harían eco del romanticismo europeo, uno de cuyos postulados fue revalorar (o valorar, en el caso de las nuevas naciones) la literatura del propio país. Se comenzaron a estudiar las literaturas coloniales para valorar en ellas lo genuinamente americano frente a lo impuesto por las metrópolis, y a estudiar la literatura contemporánea de éstas para poder competir con ellas creando una expresión artísticamente equivalente y digna. Así, se empezó a desarrollar la historiografía literaria:

El comienzo del siglo XIX marca el advenimiento masivo en Europa de historias literarias nacionales. [...] la sistematización histórica ha tenido muchas veces por móvil o bien demostrar alguna doctrina fundamental o bien fortalecer una conciencia nacional. [...] “Hasta nuestros días, la historia literaria seguirá al servicio de las «conciencias nacionales»” (Escarpiñ cit. por Kushner 1993: 137).

² Indudablemente lo leyó, y en inglés; lo recomienda como lectura *sin peligro* para la mujer, junto con el *Quijote*, Walter Scott, José Joaquín Pesado, Fernando Ortega (padre de Eulalio María Ortega, de quien analizaremos “La batalla de Otumba”) y revistas como *El Año Nuevo*, *El Recreo de las Familias* y *El Mosaico Mexicano*. Manuel Payno, “Memorias sobre el matrimonio”, *Sobre mujeres, amores y matrimonios* [1843] (México: Premiá/SEP/INBA, 1985), 27-28, cit. por Velázquez Guadarrama (1998: 143). Desde la perspectiva de género (no literario), es curioso que Payno permita la lectura de Cooper. La tensión erótica a lo largo de *The Last of the Mohicans* o *The Deerslayer* es más que evidente, y la actuación de los personajes femeninos de Cooper en este sentido ha sido bien estudiada por investigadoras estadounidenses, aunque sigue siendo una veta que reclama exploración.

En Europa, de la reunión de las historias literarias nacionales en regionales, que forzosamente unía literaturas en distintas lenguas, fue surgiendo la literatura comparada. Los escritores europeos que buscaron rescatar las tradiciones (muchas veces populares) de sus países para darles forma literaria tomaron conciencia en muchos casos de las lenguas vernáculas que habían convivido o convivían aún con sus lenguas nacionales. Esta revaloración de la conciencia nacional fue una de las características generales del romanticismo.

Pero regresemos a América. Las nacientes conciencias nacionales, en los casos de Estados Unidos e Hispanoamérica, se enfrentaban a la realidad de que las lenguas nacionales eran las mismas de las metrópolis contra las que sus pueblos habían luchado para ser independientes. ¿Cómo podrían, entonces, expresar “lo americano” en literatura? Entre las primeras tareas a realizar fue investigar las diferencias, las variantes idiomáticas del inglés americano (Simpson 1986: 52-90),³ y en México Carlos María de Bustamente, por citar un ejemplo, se dedicó a editar desde crónicas de la conquista hasta versiones de poemas mexicas, con el mismo espíritu con que algún tiempo después se buscarían rasgos de mexicanidad en las temáticas y, si bien en menor medida, en el léxico de Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón.

Entre las temáticas (“tema: «aquello de lo que se habla»”, de qué se trata, qué se quiere decir; Tomachevski en Beristáin 1998: 350) preferidas por los escritores que compartían esas ideas se retomaron las guerras de conquista y colonización de América, con el consecuente desprecio hacia el europeo, y la formación de las nuevas nacionalidades. Pero volver a escribir sobre un tema muy concreto e identificado, en este caso una guerra, implica quedar constreñido a coordenadas bien determinadas: tiene que haber oposición civilización/barbarie, vencedores y vencidos (nótese también que se estará analizando la visión de los vencidos desde la

³ Se pueden citar los esfuerzos de Brackenridge o Webster, el creador del célebre diccionario, quien incluyó desde su primera edición palabras en lenguas indígenas, con lo cual diferenciaba el inglés americano.

perspectiva de los vencedores, es decir, tenemos que preguntarnos qué punto de observación asumen los narradores: si se consideran vencedores o vencidos); estos personajes deben tener atributos morales bien definidos. Entre los motivos dinámicos tenía que figurar el indio, que desempeñaría ahora un papel central. Construir este objeto literario implicaba la voluntad de que fuera un nuevo personaje, típicamente americano, alguien sobre el que Europa no hubiera leído, puesto que la manera en que lo presentarían los escritores americanos sería distinta, supuestamente "verdadera". Del indígena americano Europa había tenido noticias desde el siglo XVI; lo que hicieron los testimonios escritos sobre este personaje fue reinventar y retomar a uno surgido desde la antigüedad clásica europea: el salvaje.

Del siglo XV al XVIII América fue inventada por Europa occidental. A la naturaleza del nuevo continente le fueron dadas características de belleza, exuberancia y paraíso que correspondían, evolucionadas, a los *loci amoeni* heredados desde la tradición grecorromana. Y sus habitantes, los buenos salvajes, poseyeron cualidades también neoclásicas: desde belleza física hercúlea o escultural, desarrollada por el contacto directo con la naturaleza, el ejercicio físico y la libertad, hasta que se les describiera como los "filósofos desnudos" nobles, estoicos, temperados y con una moral natural, sin hipocresías. El escritor europeo describió al buen salvaje americano como venía construyendo al buen salvaje desde hacía siglos: plasmando en una imagen corporeizada sus deseos reprimidos de libertad en todos los órdenes. El buen salvaje decía más sobre quien lo había inventado que sobre los salvajes referenciales. Al llegar el romanticismo, qué mejor tópico para encarnar los deseos de libertad que proyectarlos a través de "el otro", el ser diferente que era el salvaje.

En el siglo XIX ya no serían sólo los europeos quienes escribieran sobre salvajes buenos y abstractos. Los españoles nacidos en América (a quienes llamaremos criollos sólo por comodidad expositiva) y los mestizos de las nuevas naciones hispanoamericanas, así como los blancos ya nacidos en Estados Unidos, estaban apartados de las metrópolis europeas, tanto políticamente como por los sentimientos nacionalistas que sus revoluciones de indepen-

dencia habían exacerbado. Contrariamente a lo que ellos mismos proponían, estos escritores también plasmaron en sus obras a los buenos salvajes que habían heredado a través de las tradiciones literarias europeas, y no hubo cambios drásticos al hacer las nuevas pinturas americanas. El hecho de tener a los indios cerca, de haber nacido en las mismas tierras que habitaban, no hizo a los salvajes mucho más referenciales que los descritos desde Europa.

Sin embargo, quizá pueda tomarse como variante el énfasis que los escritores americanos pusieron al establecer diferencias entre el buen y el mal salvaje. En Estados Unidos, James Fenimore Cooper asienta desde su primera novela donde aparecen indios, *The Pioneers* (1823), que está consciente de que no todos los indios son iguales. En el texto intercala un resumen de las investigaciones que ha hecho sobre la historia de los mohicanos (sus buenos salvajes) y los hurones y las seis naciones (los malos salvajes) (Cooper 1985 I: 82 y ss.), resumen que retomaría para el prefacio y la introducción a *The Last of the Mohicans*. Independientemente de que los historiadores dan cuenta de las inexactitudes referenciales respecto a las lecciones de historia de Cooper (Parkman 1995: 276 y ss.), para el novelista ambos tipos de salvajes eran "los otros", sólo que los malos eran aliados de los franceses y habían sido corrompidos por los errores de la civilización, como el alcohol y la injusticia. Los buenos salvajes son aliados y servidores del nuevo Adán estadounidense, que vive semialejado de lo malo de la civilización y quiere construir el nuevo paraíso; estos indios son bellos según modelos europeos, y nobles según la civilización europea, pues han tomado de ella lo bueno (están semicristianizados por los misioneros moravos) (Nevins en Cooper 1966: 617).

Si bien *The Pioneers* está situada también en un pasado referencial alejado del escritor, la situación del poblado que aparece allí retratado guarda algunas conexiones con el poblado de colonos pioneros donde Cooper alguna vez vivió (uno de los personajes corresponde incluso al padre del escritor). Es por esto que el último mohicano personaje de *The Pioneers* es un retrato del indio contemporáneo al autor: civilizado, en condición lastimosa y de decadencia, en estado de total servidumbre; es difícil adivinar su altivez y grandeza pasadas, ya que vive en el pueblo de los blancos

reducido a la tolerancia de éstos para que le permitan sólo morir cerca de donde quiere ser enterrado; ha perdido su condición de hijo de los bosques y hasta su nombre de Chingachgook para ser bautizado como John Mohegan. No es digno de un protagonismo estelar en *a descriptive tale*, como el autor subtítulo este texto, en que los esforzados colonos fundadores tienen el papel principal. La pretensión del autor es describir un estado de cosas; en ese texto no hay movimientos o cambios decisivos sobre la vida de los colonos.

Un interesante diccionario australiano de proverbios en inglés ha rastreado la historia de la famosa frase “The Only Good Indian Is a Dead Indian”: sitúa la aparición de la idea con el mayor James Norris, quien en 1779 enunció uno de los primeros postulados para la colonización de la frontera: “Civilization or death to all American savages” (Pearce cit. por Mieder 1995), lo cual significa que escogieran entre cambiar sus costumbres y asimilar las leyes y el modo de vida de los conquistadores y colonizadores blancos, o la muerte.

Anybody resisting this policy was “bad”, and once the popular white attitude was geared towards the demonization of the Native Americans, the stage was set for killing thousands of them or driving the survivors onto inhuman reservations. [...] the word “dead” meaning both literal death, and for those who survived the mass killings, a figurative death, i.e., a restricted life on the reservation with little freedom to continue the traditional life-style (Mieder 1995).

Una intervención en la Cámara de Representantes de Estados Unidos, que retomamos porque contiene alusiones literarias, continúa ilustrando la historia del proverbio. En 1868, James Michael Cavanaugh, representante de Montana, expuso:

[...] you offer a premium for rascality by paying a beggarly pittance to your Indian agents. The gentleman from Massachusetts [Mr. Butler] may denounce the sentiment as atrocious, but I will say that I like an Indian better dead than living. I have never in my life seen a good Indian (and I have seen thousands) except when I have seen a dead Indian. [...]

I believe in the policy that exterminates the Indians, drives them outside the boundaries of civilization, because you cannot civilize them. [...] In Denver, Colorado Territory, I have seen women and children brought in scalped. Scalped why? Simply because the Indian was “upon the war-path,” to satisfy the devilish and barbarous propensities. [...] The Indian will make a treaty in the fall, and in the spring he is again “upon the war-path.” [...] My friend from Massachusetts [Mr. Butler] has never passed the barrier of the frontier. All he knows about Indians (the gentleman will pardon me for saying it) may have been gathered I presume from the brilliant pages of the author of *The Last of the Mohicans* or from the lines of the poet Longfellow in *Hiawatha*. The gentleman has never yet seen the Indian upon the war-path. He has never been chased, as I have been, by these red devils—who seem to be the pets of eastern philanthropists (“Indian Appropriation Bill”, *The Congressional Globe: Containing the Debates and Proceedings of the Second Session [of the] Fortieth Congress*, 28 de mayo de 1868, cit. por Mieder 1995).

Si bien en la cita anterior el proverbio todavía no tenía su forma fija, por la cita que Mieder nos da a continuación es claro que ese dicho ya se usaba como expresión común en la lengua hablada. La transcribimos también porque da cuenta de las cualidades que debería tener el buen indio vivo:

[...] if [the Indians] resented with the ferocity of savages the intrusion of the white men who appropriated their hunting grounds and gave them no quarter, let it not be forgotten that they responded generously to the appeal of those who, consecrated by the hands of poverty and pain, spoke to them in the Name of a crucified King, and proclaimed the gospel of peace and goodwill. [...] of all savages the red man, perhaps, demands the greatest patience, courtesy, and forbearance. [...] The Government of the United States is at length earnestly endeavoring to do tardy justice to the conquered race; but it was distressing to hear again and again from American lips the remark that “a *good* Indian is a *dead* Indian.” For my own part I cannot believe that a people whose

dark eyes are so wistful and dreamy, whose speech is so musical, and whose language so full of poetry, can be hopelessly degraded, or doomed to extinction (el vicario inglés Alfred Gurney, *A Ramble through the United States*, 1886, cit. por Mieder 1995).

En este caso, civilizar es cristianizar. Notemos que, ya tan avanzado el siglo, se les sigue llamando *savages*, pero se tiene conciencia de que el *red man* es diferente de otro tipo de *savages*. La descripción final corresponde a la imaginaria que sobre el buen salvaje prevalecía desde principios de siglo: *wistful, dreamy, musical, poetry...*

Pero para la cultura popular estadounidense, quien creó el proverbio fue el general Philip Sheridan, según un capítulo ("Sheridan's Bon Mot") en el libro de Edward Ellis *The History of Our Country: From the Discovery of America to the Present Time* (1895). Ellis consigna el siguiente relato de un testigo a quien a su vez lo refirió el capitán Charles Nordstrom:

It was the writer's good fortune to be present when General Sheridan gave utterance to that *bon mot* which has since become so celebrated. It was in January, 1869, in camp at old Fort Cobb, Indian Territory, now Oklahoma, shortly after Custer's fight with Black-Kettle's band of Cheyennes. Old Toch-a-way (Turtle Dove), a chief of the Comanches, on being presented to Sheridan, desired to impress the General in his favor, and striking himself a resounding blow on the breast, he managed to say: "Me, Toch-a-way; me good Injun." A quizzical smile lit up the General's face as he set those standing by in a roar by saying: "The only good Indians I ever saw were dead" (cit. por Mieder 1995).

Observemos que esto fue proferido en 1869, cuando en Estados Unidos las guerras de exterminio de los indios estaban en su apogeo con el general Custer (y dos años después del triunfo de la Reforma en México). Mieder afirma que Sheridan negó repetidamente haber proferido la frase, pero que era famoso precisamente por su odio a los indios: "«The only good Indian is a dead Indian»"

became synonymous with the Indian policy of Sheridan and most other generals and soldiers”.

Regresemos, pues, al Indian John Mohegan de *The Pioneers*: tanto su hijo muerto Uncas, como él, ya cristianizado y derrotado, representaban una forma no combativa de mal salvaje, si bien Mohegan sería aun mejor una vez muerto y en paz con sus antepasados. Por tanto, no posee el atractivo que representaba la antigua fuerza de su nación, obstáculo que tuvieron que vencer los nuevos americanos. Este libro no tuvo el éxito contemporáneo ni la trascendencia que tendría el siguiente (Barker y Sabin 1996). La imagen del indio que perduró, con un enorme eco entre el público estadounidense y el europeo, fue la de *The Last of the Mohicans*, donde el escritor presenta al salvaje en su plenitud, en el escenario de grandeza donde el pueblo estadounidense libró una lucha épica; entre mayor fuera la estatura del indio, mayor heroísmo del colonizador: *primus inter pares*. Es por ello que éste es el texto por analizar de Cooper que incluimos en nuestro corpus.

El hecho de que el indio debía desaparecer es toda una nueva significación que el motivo del salvaje adquirió en Estados Unidos, enunciada como *vanishing Native American*. En el caso de esta última novela (*The Last...*), el motivo puede llegar a corresponder a un microrrelato, un “programa narrativo inmutable” gobernado por el tema de la muerte (Beristáin 1998: 351); en el título se encuentra resumida toda la historia. Piénsese en el subtítulo de la novela: *A Narrative of 1757*. Se trata de una narración situada de manera exacta; se va a narrar un suceso con información histórica “objetiva” (la masacre en el fuerte William Henry en la guerra franco/india). Es la exposición de determinados hechos, tiene mucha mayor responsabilidad que en el “relato descriptivo” citado anteriormente pues en éste, tomado como un todo, se mostraba, se “retrataba” (Beristáin 1998: 136) una situación; el autor no la subtítulo a *romance* en el sentido de que fuera un texto donde se diera preeminencia a la imaginación:

The reader, who takes up these volumes, in expectation of finding an imaginary and romantic picture of things which never had an existence, will probably lay them aside,

disappointed. The work is exactly what it professes to be in its title-page —a narrative. (Cooper 1986, Preface: 1).⁴

Los sucesos ahí relatados venían a ser catalizadores de cambios y transformaciones⁵ decisivas para la guerra: el exterminio de un pueblo; las alianzas entre los salvajes y los europeos, la medición de fuerzas entre éstos y su relación con los estadounidenses y, sobre todo, las acciones que los nuevos americanos debían llevar a cabo para tomar posesión de la patria que sólo a ellos correspondía. En este caso, es el nuevo Adán americano quien se convirtió en mito: el colonizador, el padre fundador cuya vida aparece en toda la saga de *Leatherstocking Tales*. Pero el indio es un motivo importantísimo, y es éste el que analizaremos.

Desde luego que hubo indios presentes en textos poco anteriores o contemporáneos a los de Cooper en Estados Unidos, como por ejemplo *Edgar Huntly*, novela de Charles Brockden Brown (1799), descrita como una pesadilla de horror en que la hostilidad de los indios se inscribe dentro del estilo gótico inglés, propósito que continuaron *Logan*, de John Neal (1822) y *Nick of the Woods*, de Robert Montgomery Bird (1837).⁶ Pero se dice que estas novelas pretendían resaltar el lado brutal de la lucha contra los indios, “a celebration of violence and a simple-minded joy in the victory of White civilization” (Fiedler 1988: 575-576), además de que los títulos otorgan el papel principal a un personaje no indio. “It is, of course, James Fenimore Cooper who creates for the entire Western

⁴ Decidimos extraer las citas y transcripciones de la novela analizada, de la edición hecha por Penguin en 1986 a causa de su accesibilidad material. Cooper, James Fenimore. 1986. *The Last of the Mohicans*. Introducción de Richard Slotkin. Nueva York: Penguin Books.

⁵ La narración implica transformación de cualquier índole, según nos recuerda Luz Aurora Pimentel en *Metaphoric Narration* 1990: 3.

⁶ Bird escribió también la novela *Calavar; or The Knight of the Conquest, a Romance of Mexico* (1834), pero no la incluimos en este estudio porque no se refiere al indio estadounidense. En este sentido, está más cercana a los textos “españoles” de Irving, y lo que nos llama la atención a estudiar posteriormente en esta literatura es el desplazamiento del interés de los escritores hacia la situación del motivo en otros escenarios. Véase Keen 1990: 373 y ss.

world the image of the Redskin as «vanishing American,» noble and ignoble, but in any case doomed” (Fiedler 1988: 575).

En México, en términos generales, hubo pocas manifestaciones respecto a una concientización explícita en cuanto a establecer diferencias entre “los otros”, la enorme diversidad de naciones indígenas. Volviendo a la cita de Perales, y pensando en pueblos dispersos a ambos lados de la frontera México-Estados Unidos, encontramos una de esas pocas manifestaciones: desde el siglo XIX se dio en llamar a los no mesoamericanos “indios salvajes” o “indios bárbaros” (más recientemente llamados “chichimecas”). El “norte bárbaro” era el nombre completo de la región mexicana donde éstos vivían; por lo regular no se mencionaba a los indios o a la región sin adjetivo. Así titulaba Payno sus artículos científicos sobre estos grupos según vimos, y la permanencia de estas denominaciones hasta principios del siglo XXI ha provocado que tanto la historia como la vida contemporánea de esos pueblos no haya sido estudiada en la misma proporción que Mesoamérica por las diferentes disciplinas que se ocupan de los indígenas. En general, lo que se ha hecho con las manifestaciones culturales de los indios del norte de México es compararlas con las de los indios mesoamericanos y, en lugar de explicar las diferencias como resultado de una causa primordial, como puede ser una mayor dificultad para la sobrevivencia, se ha optado simplemente por afirmar que fueron grupos atrasados y que no crearon grandes civilizaciones.⁷

Los indios del norte de México fueron, entonces, una de las encarnaciones del “mal salvaje”. Ya vimos que Payno, por ejemplo, no les dio lugar en los géneros literarios preceptivamente prestigiosos. ¿Quiénes fueron, entonces, los buenos salvajes? En México, una determinante sociopolítica contemporánea llevaría a hacer la elección. A pesar de las continuas luchas entre centralistas y federalistas y el triunfo final de éstos con la Reforma, fue el centralismo sociopolítico el sistema que de hecho se dio y que, pese a

⁷ Véanse “Presentación”, “Proemio”, “Introducción” y varios artículos sobre el siglo XIX en Hers *et al.*, eds., *Nómadas y sedentarios...* Este libro es uno de los mejores esfuerzos en contra de esta tendencia a menospreciar las manifestaciones culturales de esta región frente a las mesoamericanas.

muchos esfuerzos locales en diversas partes de la provincia, permanece en el país. En busca de la afirmación nacional y al rechazar lo español se desenterró la cultura del señorío más poderoso del territorio nacional, como era lógico: el que tuvo que sojuzgar Cortés para ir conquistando todo el país. Por tanto, los buenos salvajes fueron los vencidos aztecas (olvidando, desde luego, que este pueblo tenía raíces chichimecas). Los escritores llamaron a su señorío reino e imperio; tuvo una clase social de nobles, y se presentaron a la veneración civil los nombres de sus reyes y príncipes, como Moctezuma y Cuauhtémoc. Malos salvajes serían los tlaxcaltecas, por "traicionar" a los aztecas. Éstos fueron los buenos, a pesar de, por ejemplo, los sacrificios humanos que realizaban pues, para los escritores y demás artistas, lo hacían por ignorancia al igual que se hacían sacrificios a los dioses paganos de la antigüedad grecorromana, como veremos con detalle según afirma Ortega en "La batalla de Otumba". Más aun, la mayoría de estos escritores, aunque fueran hijos de españoles, evocan a los aztecas como "nuestros" ancestros y maldicen a los españoles de manera exacerbada y explícita en los textos.

Por otra parte, otros malos salvajes en México fueron los indios contemporáneos a los escritores; aquellos indios que debían recibir el progreso de la civilización, asimilar la cultura occidental e integrarse mediante el mestizaje a la nación mexicana, es decir, *dejar de ser* indios, por el primitivismo que representaban para el nuevo país.

Quizá los escritores de Letrán no tenían aún bien madurado este proyecto para las razas indígenas, pero seguían sin incluir al indio contemporáneo en la "bella literatura"; mantenían la preocupación por alguna manifestación cultural de indígenas contemporáneos, como por ejemplo los otomíes, en otras publicaciones literarias como *El Recreo de las Familias* (donde participaron, al mismo tiempo que en *El Año Nuevo*, la mayoría de los escritores de Letrán).⁸ Debemos consignar, sin embargo, que un preceptista que se erigió en juez literario de los letranistas es responsable de una de las imágenes del "indio triste" que tenemos hasta la actualidad, y que corresponde al Indian John

⁸ Antonio Larrañaga, "Estado de la religión entre los indios", *El recreo de las familias* no. 7, 1 de febrero de 1838, p. 275.

Mohegan de Cooper: José Justo Gómez, Conde de la Cortina, “quien por primera vez publicó en tipos de molde en 1840 «La calle del indio triste»”, cita ésta en el hipertexto del mismo título por Luis González Obregón a fines del siglo XIX (Quiñones [sic] 1990: 281, 286). La transformación es enorme, pues en el hipotexto del Conde el indio es un noble vencido que se consume de tristeza al ver destruido a su pueblo, a su raza, y se habla incluso del concepto de patriotismo. En el hipertexto de González Obregón se trata de un noble indio “privado del virrey” (oficio o calidad del personaje, en la que leemos cierta alusión metafórica a un personaje que daba título a una obra teatral de Ignacio Rodríguez Galván —de quien analizaremos la “Profecía de Guatimoc”—, sólo que no indio, sino mestizo), traidor a su raza, degradado y venido a menos. El hipotexto del Conde de la Cortina es importante para nuestros propósitos comparativos porque también en él aparece el indio vencido que convive con los vencedores, que ya ha presentado Cooper; por la trascendencia literaria de esa leyenda del Conde, y porque el indígena que allí vemos ha llegado hasta el imaginario popular de hoy reeditado incluso en ediciones baratas. Sin embargo, y a pesar del enorme impulso que el Conde de la Cortina dio a la cultura nacional por haber sido mecenas e impulsor de artistas, y a la literatura, por medio de sus acerbias pero constructivas críticas, no se dio a la tarea de crear ni de participar en el proyecto para la literatura nacional; su personaje indio no es parte de esto.⁹ Sin embargo, su presencia se ha seguido estudiando (D. Rall 1996: 39).

⁹ El indio triste que propuso el Conde pasó, en nuestros días, a ser el indio que tratan de reivindicar las elites cultas que se desvuelven en la antropología y manifestaciones artísticas como la fotografía, sobre todo. Estos indios que viven en la marginación son retratados con intenciones de denuncia de sus condiciones de vida y, dependiendo de la maestría del artista, se les puede “embellecer” en mayor o menor grado para crear conciencia en el espectador. Por el contrario, el buen salvaje bello, glorioso e idealizado tuvo enorme arraigo en la cultura popular en México, sobre todo a mediados del siglo XX con los famosos calendarios de Jesús Helguera (mexicano educado en España) y seguidores. Helguera mismo pintó varias versiones de Cuauhtémoc, leyendas como la de los Volcanes y “El flechador del cielo”. Sus pinturas han sido retomadas como banderas de reivindicación del movimiento de La Raza chicana, pues son estos indios, nobles y hermosos, a quienes se presume como ancestros. Véanse los calendarios Landin con ilustraciones de Helguera que se siguen editando hasta la fecha, y varios autores, *La leyenda de los cromos...* 2000.

La exclusión de estos indios (malos salvajes) de las bellas letras fue enunciada preceptivamente, después del definitivo triunfo político de los liberales puros, por el creador de *El Renacimiento* en nuestra literatura y cultura en general, el maestro Ignacio Manuel Altamirano, indígena él mismo pero completamente europeizado, quien asentó en una de sus críticas:

[...Guillermo] Prieto, lo mismo que todos [los escritores contemporáneos], ha evitado el propósito de hacer penetrar su musa en el mundo sombrío y melancólico de la raza indígena, aislada de [...] *nuestras* clases humildes, es decir, de las mestizas que hablan castellano, por la lengua, y [...] *alejada de la poesía* por la miseria. (cursivas mías).¹⁰

Los escritores de Letrán, al haberse ocupado de indios históricos, los hicieron buenos salvajes, genios militares creadores de grandes civilizaciones al estilo europeo. La semilla que esos escritores sembraron fructificó definitivamente con la historiografía literaria que se dio después del triunfo de la Reforma liberal: la otra versión del mal salvaje (pues una eran los indios del norte bárbaro) fue y sigue siendo el indio contemporáneo, en quien (volviendo a la crítica de Perales, con que iniciamos) no cabe la poesía. (¿Se hacía en 1957, y se deja pasar en 2000 una crítica literaria semejante a la de mediados del siglo XIX?) Los indios que se tenían enfrente no eran “lo nuestro” que había que exhibir al mundo: esta categoría se dio después a los pintorescos mestizos, los indios mezclados con lo blanco, es decir, europeizados.

Volvamos a los indios de Letrán, de 1837. En ese mismo año, el cubano José María Heredia escribía: “La América del Sur aún aguarda su Cooper”.¹¹ Esta manifiesta alusión expresa de manera

¹⁰ Altamirano 1988, vol. XII, tomo 1: 241, tomado de “Revista literaria y bibliográfica (1867-1882). La poesía y los poetas de México”, *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República mexicana 1883-1884*.

¹¹ José María Heredia, “Memorias del general Miller”, *El recreo de las familias* no. 2, 15 de noviembre de 1837, p. 64. Cito el índice de materias de *El recreo...: [Heredia] lo publica para ilustrar la repercusión de las revoluciones hispano-americanas de independencia en la novela histórica*”.

mucho más directa la expectativa incluso genérica que tenía el cubano respecto a los textos del escritor estadounidense, pues Heredia mismo hizo un temerario intento de emular a Cooper en 1826 al publicar en Filadelfia *Jicotencal*, breve novela histórica sobre la conquista de Tlaxcala por Cortés.¹² Pero vale la pena que nos detengamos un poco en la figura de Heredia para explicar por qué no lo incluimos en el corpus.

El escritor cubano hizo mucho no sólo por la literatura, sino por la cultura mexicana desde que fundó la primera revista literaria del México independiente, *El Iris*, con la cual se introdujo en nuestro país no sólo el arte de la litografía (por el italiano Claudio Linati), sino el interés y el gusto por varios escritores del romanticismo europeo a través de reseñas, críticas y traducciones del propio Heredia. Si bien, como todos los mexicanos, se ocupó mucho de la literatura francesa, contrariamente al gusto en boga se interesó y tuvo conocimiento de la literatura inglesa y estadounidense, como lo demuestran sus referencias a ellas y sus comentarios, desde tiempos de *El Iris*, sobre la conveniencia del aprendizaje del inglés. Lo que la mayoría de nuestros escritores conocían de la literatura inglesa (también de la estadounidense) era a través de traducciones españolas o francesas.¹³

A pesar de alguna importante y citada obra para el romanticismo mexicano como el poema “En el teocalli de Cholula” (1819) y la misma novela *Jicotencal*, José María Heredia fue un escritor cubano en el sentido nacionalista que entendemos del gentilicio y que como tal se usaba en su tiempo; así también se afirmó él mismo, y esta “extranjería” se la conceden “la generalidad de los críticos”.¹⁴ Si bien llegó a querer a México como patria adoptiva y

¹² Fue reeditado por Alejandro González Acosta en 2002, bajo el sello del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, en su serie *Ida y regreso al siglo XIX*.

¹³ Linati, Galli y Heredia, *El Iris... [1826]* 1988.

¹⁴ Véase s/autor, *Jicotencal* (1995). Consúltese también el muy documentado estudio del cubano Alejandro González Acosta, *El enigma de Jicotencal...* 1997. Agradezco al doctor González Acosta la consultoría que gentilmente me brindó sobre el tema.

pasó grandes temporadas en nuestro país, Heredia fue un desterrado por motivos políticos que tomó a México como centro de operaciones culturales.

Ya vimos que había cierto rechazo a la temática del indio contemporáneo, rechazo que funcionaba como receptáculo de realidades cuestionadoras de la nueva identidad del mexicano: “nosotros” somos descendientes del indio bueno, el creador de una gran civilización; él vive en nosotros a través de nuestra sangre mestiza, pero el pueblo azteca en sí, ya no existe. Quienes existen son una amenaza latente para la civilización y el progreso; hay, por tanto, un “miedo al indio” contemporáneo en el mestizo y criollo mexicanos, que Heredia no sentía precisamente por ser extranjero; cubano, además. Alejandro González Acosta demuestra que en la Cuba de la primera mitad del siglo XIX prevalecía una simpatía hacia la imagen del indio, una voluntad indianista idealizadora (*siboneyismo*), a pesar de que esta raza había sido aniquilada en la isla; desde muy tempranas fechas, los escritores cubanos, como el mismo Heredia y Gertrudis Gómez de Avellaneda (“Hernán Cortés”, tragedia que retrata el heroísmo de Cuauhtémoc, de 1827; y *Guatimozín*, novela de 1844) pusieron mucha atención en la antigua civilización mexicana, lo cual se expresa “en estos términos: lo cubano se sitúa a partir de lo mexicano para ofrecer lo americano” (González Acosta 1997: 229).

Jicotencal es una novela que se publicó incluso sin firmar, “acaso porque Heredia consideró la obra demasiado endeble y apresurada [...] para ser suscrita por alguien a quien ya desde entonces comenzaban a llamar «El cantor de la libertad de Cuba» [...] Juzgó superior a sus escasos conocimientos, con una breve estancia mexicana, [...] la tarea de reconocer con su nombre el primer intento de narrar la historia de esa otra patria que respetaba y amaba tanto” (142). Precisamente por este anonimato, *Jicotencal* prácticamente no tuvo trascendencia en la literatura mexicana (sólo un par de críticas, y fue pretexto para la convocatoria de un concurso teatral con el mismo tema en Puebla).

Aunque los textos de Lacunza y Ortega no pasaron a la posteridad (por muchos motivos, si bien principalmente literarios, también por pertenecer los escritores a una facción política derrota-

da), los autores fueron muy reconocidos, aquél como fundador de una academia y de un estilo (se le ha llamado “El primer romántico mexicano”; Muñoz Fernández 1997), y éste como crítico. La “Profecía de Guatimoc” de Rodríguez Galván fue mucho más afortunada: pasó a nuestro canon literario como, “sin disputa, la obra maestra del romanticismo mexicano”;¹⁵ “dejó un contenido ideológico y planteó un problema cultural que siglo y medio después no se ha resuelto [...] Nadie llevó más lejos la línea presentada [...] Ahí estuvo su gran acierto” (Tola en Rodríguez Galván 1994: xxxiv). Podemos decir, entonces, que es desde las páginas de *El Año Nuevo* de 1840 cuando queda establecido el mito moderno de Cuauhtémoc; la imagen de “el último emperador azteca” que sigue afectando la conciencia colectiva de México hasta la actualidad.

Los textos indianistas en *The Sketch Book*, así como *A Tour on the Prairies; Astoria; or, Anecdotes of an Enterprise Beyond the Rocky Mountains* (1836), o *The Adventures of Captain Bonneville*, de Washington Irving, además de que se inscriben dentro de los géneros literarios considerados entonces “menores” (notas, libros de viajes, memorias), no ponen mayor énfasis en la imagen del “otro” indígena estadounidense, que en Cooper tuvo enorme trascendencia; por otra parte, Irving adquirió la celebridad fuera de sus fronteras gracias a sus textos hispanistas. “En el teocalli de Cholula” y *Jicotencal*, por citar ejemplos en el caso mexicano, no formaron parte de un programa cultural consciente, dirigido a la creación de una literatura nacional, como fue el que se sentaron a planear y redactar, explícitamente, los fundadores de la Academia de Letrán; programa que también Cooper se había propuesto, como creador que buscaba competir con la novela inglesa y en su preocupación por cuestio-

¹⁵ Marcelino Menéndez y Pelayo citado por Fernando Tola de Habich en “Prólogo” a Ignacio Rodríguez Galván, *Obras*, tomo I [1851] (México: UNAM, 1994), xxv. Téngase en cuenta que este poema figura en la mayoría de los libros de texto de iniciación literaria de secundaria y preparatoria, y en prácticamente todas las antologías de divulgación sobre el periodo; ejemplos recientes son Varios autores, 1999, *Antología de poesía romántica mexicana*, 17-48, o Varios autores, 2002, *Poesía romántica mexicana. Antología*, 20-36.

nes editoriales como el derecho de autor y la distribución transoceánica de sus obras. Guardando las debidas distancias y diferencias, los propósitos literarios y de trascendencia cultural de los escritores mexicanos y el estadounidense son equivalentes. Es el marco dentro del cual compararemos la imagen del indio en México y Estados Unidos.

Resumamos. Partiendo de referentes distintos, Cooper y los escritores mexicanos que estudiaremos se hicieron un propósito sociocultural semejante: crear la literatura nacional, para lo cual entre los motivos que seleccionaron para sus textos estuvo el indígena histórico. Esto se llevó a cabo en los dos países de manera diferente. El resultado, en cuanto al buen salvaje, es también distinto: Cooper crea a un indio lleno de grandeza pero que no podía sobrevivir, pues esto hubiera implicado una degradación vivida junto al blanco, además de que éste no permitió la mezcla racial en condiciones de igualdad; y en México, la Academia de Letrán da vida a una heroica nobleza azteca que sobrevive en el mestizaje y la cual reclama el criollo como ancestros.

Respecto a los malos salvajes los resultados son semejantes. Los "indios bárbaros" de ambos países, como los hurones o los del norte de México, en vista de que no aceptan integrarse a la civilización, tienen que ser exterminados. Y otro mal salvaje, el indio contemporáneo a los escritores, sufrirá en los dos casos la relegación, el alejamiento, la miseria: el ser confinados a vivir en reservaciones, separados de la sociedad blanca, o una existencia en condiciones de marginación económica y social, fuera de la literatura.

Vías de aproximación



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Antes de pasar al análisis de los textos deseamos repasar los entornos socioculturales. Así como dichos textos fueron producto de determinadas instancias sociales, sentaron un precedente decisivo en la ideología del nacionalismo, sobre todo en el caso de Estados Unidos. Nuestro análisis, por tanto, se relacionará con implicaciones históricas, sociales y culturales; tocará puntos en que se haya auxiliado de fuentes etnográficas, antropológicas o de historia de las ideas.

El enfoque primordial que daremos a nuestro análisis es sociológico, teniendo en cuenta que “la obra estética no se aísla de un entorno religioso, político, cultural, económico y hasta técnico [...], de un conjunto de instituciones, mentalidades, ideologías, saberes, actitudes propiamente sociales” (Madelénat 1994: 71). Nos interesa situar el hecho literario como producto de “las expansiones, represiones, reglas o costumbres que caracterizan a la sociedad” (71) en la que vivían los escritores, quienes sintieron el ansia de contribuir a la creación de la literatura de sus naciones. El acto literario como creación individual puede no ser un fenómeno sociológico (lo será hasta que sea leído, editado, difundido y recibido), pero sí puede ser producto de él (una reacción ante la invasión de arte e ideologías colonialistas de las cuales las revoluciones de independencia habían tratado de liberar; la creación de un programa político nacionalista en el arte).

Tendremos en cuenta ciertos factores: las condiciones en que se produjeron y se pensó en difundir los textos, la sensibilidad de los creadores ante los materiales culturales de que hayan dispuesto, incluso la cultura de masas (prensa, música, representaciones en artes plásticas, etc.). Es así como debemos aproximarnos a lo que entenderemos por la imagen literaria del indio: un conjunto

de ideas sobre “el otro”, una representación verbal de un hecho cultural (la presencia del indio en las sociedades nacientes) mediante la cual el individuo o el grupo que la han elaborado (la “perspectiva externa” de D. Rall 1996: 25) revelan el espacio cultural e ideológico en que se sitúan (cfr. Pageaux 1994).

Para nuestra aproximación no es determinante que el objeto representado responda fielmente a la realidad concreta; nos estamos moviendo en el plano de los sistemas de valores, de la ideología. La imagen (en este caso literaria) sirve de referencia a los miembros de la comunidad de hablantes de la lengua; habla de las relaciones interétnicas, interculturales (reelaboradas por el creador), entre la sociedad (en cuyo representante se erige el escritor) y el objeto (el indio). Al estar representando, la imagen funciona como un símbolo (hace referencia a una idea, a un sistema de valores preexistente a esa representación): sustituye en lugar y tiempo al hecho cultural que representa.

El imaginario es, por tanto, un conjunto de imágenes y nociones relacionadas: modos de apreciación afectivos, de una generación, clase social o de varios componentes socioculturales; el escenario donde se expresan de manera “imaginada” (con representaciones) las maneras (la literatura, entre otras) en que una sociedad se ve (se quiere ver) y se define (cfr. Pageaux 1994: 104), a la cual pertenece el creador de esa literatura. Los escritores que estudiaremos son un ejemplo de quienes vieron en la literatura una herramienta o un aparato ideológico por medio del cual tendrían la posibilidad de moldear a su sociedad.

Acudiremos a la sociocrítica, enfoque para el cual una palabra puede remitir “a una noción política, cultural [...], es decir: ideológica” (Pageaux 1994). Por tanto, nuestro análisis buscará repeticiones, coincidencias o contrastes; discurso interior o directo, con sus particularidades léxicas; elección de nombres propios, adjetivación, comparación (pasos de una serie semántica a otra), procesos de distanciamiento o apropiación de lo extraño (lo desconocido a lo conocido, al elemento “nacional”), exotización; integración cultural, exclusión o marginalización del otro; presencia o ausencia de notas explicativas, elementos nacionales que han de “presentarse” para que los entienda el lector extranjero (D. Rall 1996: 60).

El punto de comparación donde hemos de buscar los elementos anteriores en ambos casos estudiados es el indio y su entorno como elemento nacional; cómo los escritores, de uno y otro país, trataron este motivo para sus nacientes literaturas propias. Por ello es que acudimos a datos proporcionados por la historia y la antropología, porque deseamos incluir un breve entorno sociocultural. Lo que se comparará es el papel que juegan los personajes indios en la creación y organización de los relatos, cómo se les describe, qué se les pone a hacer y los escenarios en que están inmersos, así como sus relaciones con estos escenarios. Una vez analizadas estas cuestiones, concluiremos retomando presencia o ausencia de fenómenos o utilización de datos, coincidencias y divergencias y la trascendencia de los textos.

La comparación es intercultural, pero no sólo Estados Unidos-México, sino blancos pertenecientes a las nuevas nacionalidades vs. indios en ambas naciones. Cómo los escritores utilizan a un "otro" como objeto literario, especialmente si se ponen desde su punto de vista; cómo "asimilan" características de "lo extraño" del otro a sus propias lenguas y culturas y cómo, por medio de los textos, asumen que el otro pudiera haberse asimilado a sus culturas.¹

Una categoría de análisis con la cual trabajaremos es la perspectiva yo/otro, sujeto-escritor-narrador frente a objeto literario-indio. El otro es una imagen resultado de la percepción del escritor. Esta percepción es a su vez resultado de un entorno sociocultural, del conocimiento que los escritores han adquirido sobre el indio. La objetivización del otro, en cada caso, depende de la distancia espacial y temporal que pongan los escritores-narradores respecto a los objetos (personajes) y sucesos (hechos históricos) narrados: concretamente, lo que estudiaremos en el análisis de los textos es cómo se utilizan los mecanismos de representación para poner esas distancias. Al utilizar estos mecanismos se construye (pongamos énfasis en la intención creativa, el carácter voluntario de ésta) un discurso acerca del otro.

¹ Buscamos orientación para definir esto en Miner 1993: 183-205.

Las descripciones de la edad de oro y de las nuevas tierras son una inversión de los rasgos de la sociedad en que vive el escritor; es más lo que recrea, según los modelos heredados de la cultura occidental, que lo nuevo que va a registrar, a partir de su observación directa y experiencia. Por ello es que el escritor americano también se sentía atraído por ciertos contenidos a los que dará tratamiento exótico, así como lo hicieron los europeos; contenidos "escogidos según un eje de opuestos: simplicidad/complejidad, naturaleza/arte, origen/progreso, salvajismo/carácter social" (Todorov 1991: 307).

La imagen del otro también transmite una imagen del yo, lo cual enunciamos en términos descarnados o de sabiduría popular con el conocido refrán "dime de lo que hablas y te diré de lo que careces". Matizando esta vulgaridad, al analizar el discurso sobre el otro que el europeo ha emitido desde fines del siglo XVIII encontraremos reflexión, preocupación, temor a que ese desconocido le arrebatase sus espacios o círculos de poder en algún ámbito, que puede ser desde lo que se tenga oculto hasta lo más recóndito de su psique, o que haya sido inconfesable en el siglo XIX (el deseo sexual hacia lo salvaje de la otra/envidia de los atractivos sexuales del otro, en el caso de un yo emisor masculino, como serán los casos que estudiaremos), hasta el miedo a una posible rebelión u ocupación de los mismos niveles socioeconómicos (lo que encierra en última instancia el racismo, con el cual se busca justificar la idea de que la raza amenazadora es inferior). El reto será construir el discurso escondiendo perfectamente estas carencias, deseos o temores y presentando al otro en forma incluso atractiva, de manera que se perciba una empatía total hacia él, aun una defensa.

Una determinada imagen del otro, sincrónicamente hablando, responde a cierta expectativa, por parte del entorno imagológico; es decir, nuestros ejemplos de México y Estados Unidos son resultado de una especie de acumulación de imaginarios culturales colectivos que se venían arrastrando de las tradiciones francesa, anglosajona y española desde centurias atrás, como bien lo demostró Bartra (1997); Pageaux llamaría a esto discursos seriables sobre el otro, y Berkhofer Jr. nos recuerda que

[...] a lo largo de la historia el extraño es designado sobre la base del lenguaje (“bárbaro”), la religión (“infel”, “gentil”, “pagano”), organización social (“nativo”, “tribal”), cultura (“primitiva”, “oriental”), nacionalidad (diversas etiquetas étnicas), raza (“judío”, “negro” —citamos este término tal como se dice en inglés, por su mucha mayor carga—, “indio” americano) u otros criterios sancionadores impuestos por el grupo que designaba (1995: 178). En el siglo XIX y a principios del XX [...] La biología social como el racismo sólo reforzó el evolucionismo social de las tipologías sociales para subordinar lo “primitivo” o “tradicional” a lo “moderno” a aquellos pueblos que aparentemente preferían lo sagrado sobre lo secular, lo comunal sobre la asociación y lo urbano. En sus propias sociedades los científicos sociales aplicaron la otredad esencial de la biología para subordinar a las mujeres a su “esfera”, a los pobres a las “clases peligrosas” y a las etnias a su “raza” (Berkhofer Jr. 1995: 178).

Los *yo* narradores se encuentran en una posición de cuestionamiento y afirmación de su identidad, pero también de deseo de apropiación de ese otro como símbolo de dicha afirmación: mi convivencia con ese otro, positiva o negativa, es muestra de mi alteridad también frente a los antiguos dominadores (ingleses o españoles). Razón de más para negar la culpabilidad frente a la opresión en la relación actual *yo* / *otro*: al afirmarse la identidad “*yo*”, se desliga de un “*otro*” anterior (el británico, el español) que dominó a mi “*otro*” actual, con quien, en fabulosa paradoja, se comparten rasgos como la nacionalidad y la pertenencia o la sangre (mestizaje) y la derrota (en los textos mexicanos).

“¿Cómo incorporar al otro en un texto sin asimilarlo a las figuras familiares del texto que nos es conocido? ¿Cómo pensar y hablar sobre el otro de *otra* manera? [...] dejando su alteridad intacta” (cursivas de Mason 1993: 429). Es importante hacerse estas preguntas desde el hecho mismo de que estamos usando las lenguas del “*nosotros*”. En el caso estadounidense hubo mucha conciencia sobre esto; el escritor se planteó estas cuestiones y las resolvió en el texto. En México se trataron de rehuir, evadiendo la responsabilidad creativa y explicativa ante los receptores, echando

la culpa a una circunstancia referencial de falta de conocimiento del lenguaje del otro, o siquiera de una voluntad de incorporación al español de términos asimilados (nahuatlismos, mexicanismos).

Ahora bien, la imagen de ese otro indio es una variante de la del hombre salvaje, resultado de una evolución en la imaginación occidental. El siglo XVI fue decisivo, puesto que fue entonces cuando el europeo se enfrentó a un nuevo mundo enteramente desconocido.

El occidental confrontará y comparará sus ideas preconcebidas sobre el hombre salvaje con una nueva realidad. Indagaremos hasta qué punto la imagen del nuevo hombre salvaje americano que se construyó en el imaginario criollo siguió siendo un remanente de la construida en Europa.

Además de las tradiciones coloniales y colonialistas inglesa y española se debe tener en cuenta que al conformarse los imaginarios estadounidense y mexicano de la primera mitad del siglo XIX se tomaron como modelo ideas de Francia. Un ejemplo es la igualdad. Las concepciones al respecto, así como la bandera de los derechos del hombre y del ciudadano llegaron a las dos Américas; pero la igualdad a que se aspiraba en el nuevo continente era la del ciudadano, no la del hombre, puesto que no todos los seres, aunque fuesen considerados humanos, podían acceder al estatus de ciudadanos.

La referencia para el buen o noble salvaje delineado en los textos es el presentado por Rousseau en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad* (1754), donde explica que entre el estado de naturaleza (original) y el estado de sociedad (actual), existe un tercero, intermedio, en el que el hombre ya no es bestia ni tampoco es todavía el ser miserable en que se ha convertido; se trata del estado salvaje, en que la humanidad ha conocido su más grande felicidad. Para Rousseau, los pueblos salvajes vivían en una edad de oro: "sociedades de hombres sencillos, sabios, felices" (*Dialogues* II, cit. por Todorov 1991: 322); esos salvajes virtuosos y por tanto morales, tienen algún estado intermedio de sociedad que supuestamente no es la occidental porque no los ha corrompido. Para reemplazar el deplorable estado de la sociedad Rousseau piensa en un ideal moderado, mixto, que conviniera a su discípulo: "Emilio no es un

salvaje al que haya que relegar a los desiertos, es un salvaje que ha nacido para vivir en las ciudades" (*Emilio* III, 1761), como veremos que son el Chactas de *Atala* y Uncas, otro de nuestros personajes indios.

El mejor ejemplo de estos hombres son los caribes, "aquellos de todos los pueblos que existen, que hasta ahora se han apartado menos del estado de naturaleza" (*Origen de la desigualdad*, notas VI y X). La aplicación de esta imagen a las sociedades "exóticas" de América es resultado de la evolución del salvaje en Europa; es un concepto que servía más para criticar a la civilización moderna que para comprender a los otros, a los no occidentales. Rousseau retoma la antigua imaginería del hombre salvaje para reinscribirla al más alto nivel de la cultura europea moderna; su hombre salvaje no es el otro; no viene del exterior de la cultura europea (Bartra 1997: 165).

Las cursivas de los dos párrafos siguientes son nuestras, y con ellas destacamos en la paráfrasis que hacemos de Bartra los rasgos del hombre salvaje roussonian que a esa sociedad prerromántica tanto europea como de Estados Unidos y México le deben haber parecido positivos, idílicos, deseables para vivir una aventura; en un solo adjetivo, buenos. Todas estas características habían ingresado a la literatura desde Montaigne y en la cultura inglesa habían sido parodiadas por Shakespeare en *The Tempest*. Aquí haremos referencia a ciertos rasgos aplicados en el siglo XIX a muchos de los pueblos indios de Estados Unidos, si bien no tanto a los más civilizados de Mesoamérica, como los aztecas; pero su puntualización nos sirve para comprender el que a partir de características imaginarias como éstas se haya novelado a las "naciones" indígenas americanas en general.

El hombre salvaje tiene principios anteriores a la razón; es *robusto, ágil*, vive en soledad y aislamiento, *disperso en una tierra fértil cubierta de bosques*; vive semidesnudo, no tiene habitación, es pacífico, no se hacen la guerra entre ellos; está ocioso. En su aspecto moral y metafísico, este hombre natural carece del uso de la palabra, de familia, de industria, de educación, *de propiedad; no le teme a la muerte*, no prevé nuevas necesidades, *es imposible*.

Entre otras peculiaridades están que es *libre* (capaz de contrariar las reglas naturales y de tener conciencia de esa libertad), *per-*

fectible (en esta capacidad de perfeccionamiento se encuentran las raíces del progreso y, por lo mismo, de las desgracias de los hombres) y piadoso; respecto a esto último, entre sus principios presociales está la repugnancia innata de ver sufrir o ver morir a otros seres sensibles. Se debe tener cuidado con estas peculiaridades, porque Rousseau nunca habla de noble o buen salvaje, pues no hay ninguna idea de bondad o virtud, como tampoco de maldad o vicio; el problema es que estas famosas etiquetas llegaron a ser muy populares en la imaginación europea del siglo XVIII. Por tanto, en sus rasgos esenciales se presenta de nuevo al antiguo *homo sylvestris* u *homo sylvaticus* europeo, cuya imagen Rousseau reelaboró a partir de materias primas europeas (cfr. Bartra 1997: 165).

Una vez hecho el análisis literario confrontaremos nuestros resultados con las virtudes y defectos enlistados, para explicar cómo el moderno salvaje americano coincide y/o se distancia del europeo.

Sigamos con las ideas russonianas aplicadas literariamente por François René vizconde de Chateaubriand, quien las recreó en sus novelas y se le reconoce como precursor del romanticismo; se dice que "sus narraciones de viaje tuvieron innumerables imitaciones y por ello influyeron directa o indirectamente en toda la percepción europea de «los otros»" (Todorov 1991: 324). Lo que más importa a nuestros propósitos es que se trata ya de un escritor de novelas, con propósitos puramente literarios; las disquisiciones sobre los salvajes norteamericanos no se quedan ya en planteamientos descriptivos o reflexivos sobre la condición humana occidental, sino que Chateaubriand construye textos literarios con la creatura cuyo mito de origen tenía tan larga ascendencia.

Este escritor tuvo muchas relaciones con Inglaterra, de cuya cultura literaria romántica estuvieron al tanto los estadounidenses; más aun, por situarse sus textos sobre salvajes en Norteamérica. En Estados Unidos se le considera "el introductor de tipos nuevos y exóticos en cuanto a caracteres y escenarios, principalmente Native Americans y paisajes de Norteamérica [...] Estos nuevos elementos literarios lo sitúan como precursor del periodo romántico" (Fiedler 1988). Por otro lado, la obra de Chateaubriand se conoció en México directamente, pues casi la generalidad de los

escritores conocía el francés e ideológicamente, los textos del vizconde satisfacían tanto al temperamento romántico liberal como al pensamiento conservador en el sentido de que el escritor era noble, latino y católico. Esta figura, tanto en lo vivencial como en el plano literario, es crucial para las dos vertientes de nuestro estudio, quizá no de manera directa, pero sí respecto a la difusión de las ideas, pues el escritor ya no conoció a los salvajes sólo desde el escritorio, sino que viajó a Estados Unidos en 1791-1792. El narrador de *Los natchez* afirma haber intercambiado en tierra extranjera "ilusiones contra recuerdos"; como autor, Chateaubriand asegura que, más que de lo que vea, más que de los indios, hablará de lo que deseaba encontrar en América y que para describirla acudirá constantemente, como analogía, a las ideas que trae de Europa. Viaja porque pretende mejorar; supone que el conocer bien a los otros puede ayudarle a mejorarse a sí mismo, por lo cual, en vías de un enriquecimiento, hay que preservar las diferencias (*Memorias...* t. II: 965). La mejor solución es la moderación: ni ruptura total con los otros, ni fusión completa.

La comunidad de los hombres de la naturaleza, para Chateaubriand, tendrá los rasgos de los buenos salvajes que ya conocemos, entre ellos la falta de apego a la propiedad: "Las naciones salvajes, bajo el imperio de las ideas primitivas, presentan un alejamiento invencible en cuanto a la propiedad particular, fundamento del orden social" (*Voyages 1827, 1829: 239*, cit. por Todorov 1991: 326).

Chateaubriand matizó los términos de Rousseau. Así describe el encuentro: "El indio no era *salvaje*; la civilización europea no ha actuado, en absoluto, sobre el *estado puro de naturaleza*, sino sobre la *civilización americana incipiente*" (cfr. prefacio de *Los natchez*, p. 267). "Entre los Salvajes, se vuelven a encontrar todos los tipos de gobiernos conocidos entre los pueblos civilizados, desde el despotismo hasta la república" (*Voyages, 1827: 176; 1829: 229*, cit. por Todorov: 328). Él sí reconoce que "los salvajes" no son una entidad homogénea, sino una serie de pueblos con características distintas; hay que evitar darles "los mismos rasgos a todos los Salvajes de la América septentrional" (cfr. prefacio de *Atala*, p. 117). Esta diferencia es importantísima para nuestro análisis por la distinción

entre el bueno y el mal salvaje. En *Los natchez* hay otro personaje indio llamado Adario, un mal salvaje, "antítesis de Chactas: violento, patriota hasta la inhumanidad" (Todorov 1991: 330); es el personaje que en la versión de Cooper será Magua. El escritor francés expresa directamente la equivalencia y analogía de América frente a Europa, cuyas diferencias sólo se debían a edades cronológicas de la civilización, así como la enorme diversidad de pueblos indígenas norteamericanos.

En *Atala*, *René* y *Los natchez* no hay duda de la superioridad de la vida salvaje por lo que ya nos es obvio: no hay propiedad privada, sino igualdad y libertad; los salvajes son bellos (*Atala* es *divine*); viven en contacto estrecho con la naturaleza, la cual es el mundo no humano (paisajes, vegetación, animales), que es de una belleza excepcional.

Resumamos en un cuadro sinóptico:

<i>Buen salvaje</i>	<i>Mal salvaje</i>
Indio bondadoso, manso, espléndido, explotable, hermoso, bien proporcionado, débil (si es mujer), tímido, caballeroso, inocente, grave, discurrente, ingenioso; filósofo desnudo.	Indio perverso, feroz, indómito, canibal, guerrero, cruel, traicionero, bestial, combatible.
Buenos y malos salvajes	
Sobriedad (según circunstancias), impassibilidad; imprevisores, apasionados, ya fueran descendientes de las altas culturas prehispánicas o los más primitivos. Extinguible	

Por tanto, para el siglo XIX, habrá un ansia de lo que Bartra llama el salvaje romántico: un ser por el que los europeos sienten miedo, pero al mismo tiempo fascinación.

Entre la terminología que empleamos hemos utilizado los vocablos indio o indígena, quizá indistintamente. Debemos especificar, si bien sea solamente con fines expositivos. Muchos se han enfrentado a la dificultad de "nombrar" a los pueblos que originalmente poblaban la región de América del Norte. Estamos de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

acuerdo con los británicos Barker y Sabin en que no hay una solución completamente satisfactoria a este problema (1996: x).

Aunque en lo que a principios del siglo XIX era Estados Unidos se tenían en mente las narraciones de viaje de los colonizadores coloniales ingleses, también en las fuentes historiográficas escritas por los ya nacidos en América “la llegada del hombre blanco significaba el comienzo de la existencia americana. Los habitantes selváticos del continente eran vistos como parte del escenario natural, y su estado salvaje debía ser reemplazado por el de civilización, entendida, naturalmente, desde un único punto de vista, el occidental europeo” (Mayer 1992: 22). Fue el hombre blanco quien los llamó indios, por el error histórico, de todos conocido, de la creencia de los descubridores del siglo XVI de haber llegado a la India.

Durante siglos, las voces de estos pueblos han sido silenciadas en la historia y en la literatura en cuanto a cómo se les debe llamar. En las décadas de los ochenta y los noventa del siglo pasado, con la bandera de la *political correction* salieron a la luz publicaciones que clamaban ser la “verdadera historia”.² Y se dio en denominar a los indios en general, no sólo estadounidenses, sino de todo el continente, nativos americanos. Pero no debemos perder la perspectiva de que, en este estudio comparativo, no nos ocupamos de literaturas indígenas (para ello sería deseable conocer estas lenguas), sino una imagen del indio en textos literarios en inglés y español.

Por tanto, ¿a quiénes llamaríamos nativos americanos? Asumiremos la posición de que todo el nacido en el continente americano, de cualquier raza, es para nosotros, hablando en español de México, un nativo americano; ésa es la denotación primera de esas palabras. Aplicar a una persona el término nativo como sustantivo implica cierto matiz peyorativo tendiente hacia la connotación de salvajismo; lo mismo pasa en español con el sustantivo *aborigen*. La exagerada *political correction* complementó y precisó el adjetivo *American* para indicar que los indios de Estados Unidos

² Se habla de títulos como *Native American Testimony* o *Stolen Continents*. Véase la bibliografía citada por Barker y Sabin 1996: 215.

eran los verdaderos americanos (lo cual conduce a la connotación de poseedores despojados de la tierra de este continente),³ e incluso *vanishing American* (lamentación paternalista); ambas expresiones contienen un dejo de la "culpa" anglosajona que el modo de sentir latinoamericano no comparte, por su distinta conformación, como lo es el mestizaje, o por la hipocresía implícita en aquel discurso.

Barker y Sabin, para hablar de lo que llaman pueblos "reales",⁴ esto es, históricos, que existieron o existen actualmente, utilizan la expresión *native Americans*; y cuando son imágenes o representaciones, el término *Indian*.

La palabra *native* puede mover a confusión por el movimiento denominado *nativism*, que en diferentes épocas se refirió a dar preferencia a los nacidos en Estados Unidos en contra de los extranjeros inmigrantes. O pongamos un ejemplo contemporáneo a nuestros textos. En 1801 se dio en Estados Unidos por parte de varios pueblos indígenas el llamado *pan-Nativism*, que nada tiene que ver con lo que acabamos de definir, pues lo promovió el jefe séneca Handsome Lake al convertirse en líder de las Seis Naciones (que aparecen en la novela que analizamos), y pedía a los pueblos indios paz hacia los blancos, en un marco separado pero equivalente, y unidad entre las tribus y la confederación (Duran en Bird

³ Las afirmaciones en torno a que los verdaderos americanos son los indígenas se encontraban en uno de sus puntos álgidos en Estados Unidos a principios de los años cincuenta. Ortega y Medina trae a cuento una cita de Félix S. Cohen para el caso del vecino país: un delegado indio dijo públicamente al comisionado electo para Asuntos Indígenas

[...] mi pueblo fue americano miles de años antes que lo fuera el suyo. La cuestión no es cómo ustedes pueden americanizarnos, sino cómo podemos nosotros americanizarlos. Hemos estado haciéndolo desde hace ya mucho tiempo. A veces nos descorazonamos por los resultados. Con todo, seguiremos intentándolo. ("Americanizing the White Man", *apud*. Boletín indigenista XII, no. 2, México: 1952, p. 119), en Ortega y Medina 1987.

⁴ Daniel Francis, *The Imaginary Indian* (Vancouver, B.C.: Arsenal Pulp Press, 1992), cit. por Barker y Sabin, 1996. El de éstos es un estudio sobre imágenes contemporáneas, y se llega a referir a pueblos que existen actualmente.

1996: 120). Además, y en general, actualmente la autodenominación *native American* por un indio estadounidense implica casi siempre la pertenencia a la militancia activista en un movimiento por determinado reconocimiento (Driscoll, comunicación personal).

S. Elizabeth Bird habla de *American Indians* (en este inciso, por tratarse de análisis de terminología, prefiero respetar incluso las mayúsculas que los autores empleen), y usa esta expresión porque es la que emplean comúnmente *both native and non-native people*. Asegura que muchos, con la expresión *Native Americans*, se refieren a los "habitantes originales" de su país, pero aclara que ni en su estado (Minnesota) ni en ninguna otra parte existe ningún acuerdo sobre la terminología que ha de usarse (Bird 1996: 11-12).

Se traduce denotativamente la palabra *indigenous* como 1. indígena, nativo, autóctono, natural de; 2. ingénito, innato, inherente (Simon & Schuster). Los tres primeros adjetivos en español, junto con otras denotaciones que se dan a palabras con el mismo lexema en inglés, nos ofrecen traducciones como "aborigen, a la manera indígena, carácter nativo". Por otra parte, para referirse a lo que en México llamamos criollo (español nacido en México), en el inglés de Estados Unidos se diría *American-born*, que traduciríamos literalmente como nativo americano.

La perspectiva antropológica actual, si bien difiere de la histórica, nos hará tomar una decisión parecida a la de Bird, apoyándonos en Kingsolver:

In the U.S. the term has gone back and forth between Native American and American Indian; both have disparaging overtones, but also are associated with strong movements for autonomy and self-respect. The preferred term was Native American until recently, but American Indian is coming back into usage by tribal members, because of the politicization of membership in each nation through U.S.A. bureaucracies that use the term American Indian. There is, for example, the new Museum of the American Indian in New York City (that is run by American Indians). Some people prefer the term Native American. Then, the terms can be used interchangeably since they go back and forth in and out of fashion (Kingsolver, comunicación personal).

En México, a mediados de los años treinta comienza el movimiento indigenista, y en 1948 se fundaría el Instituto Nacional Indigenista (INI). *Los grandes momentos del indigenismo en México*, de Luis Villoro (1949) usa indistintamente todavía los términos de indio e indígena, pero a partir de antropólogos como Gonzalo Aguirre Beltrán, Ricardo Pozas, etc., la política "indigenista" hace suyo este discurso que pondrá énfasis en el paternalismo colonial, culpabilidades históricas, sensación de "devolverles lo que les hemos quitado", sin respeto a su identidad ni libertad. A principios de la década de los setenta las políticas indigenistas, junto con esa denominación de "indígena", comienzan a ser cuestionadas, principalmente por Guillermo Bonfil Batalla [1987] (véase, 1994). A partir de entonces se intenta poner énfasis en la "dignidad" del término "indio", para quitarle los siglos de estigmatización; este "vocablo designa al «otro» en el contexto de la empresa colonial [...] Las clases en el poder y sus necesidades ideológicas acuñaron el significado del término" (Alcides cit. por Berruecos 1994: 122). Bonfil confirma que el indio fue creado con el colonialismo, que seguimos viviendo de una u otra forma. Por estas últimas razones, políticas sobre todo, no seríamos partidarios de emplear el término indígena para el caso de México. Como primordialmente por ser este trabajo realizado en México debemos redactarlo en español, también para referirnos al caso estadounidense utilizaremos indistintamente los términos indígena e indio, dando preferencia a este último, según lo intercambiable que sea el caso de acuerdo con el contexto y sin participar del activismo social a que se hace referencia en Estados Unidos ni del paternalismo, apoyo o defensa que alguna vez se pretendió con el indigenismo en México. Una vez hecha esta aclaración, pasemos a los contextos culturales y literarios.

Nacionalismo literario

DE LA INDEPENDENCIA POLÍTICA HACIA EL ANHELO DE INDEPENDENCIA LITERARIA. DISTINCIÓN, PERO EQUIVALENCIA



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ablaremos someramente de los entornos histórico-culturales que rodearon a los escritores y que pueden haber influido sobre su producción literaria en ambos países. El periodo posterior a la revolución de independencia de Estados Unidos fue de consolidación. En medio del declive económico, la clase propietaria tomó el control del gobierno. Los deudores y granjeros en Nueva Inglaterra se hallaban en constante descontento contra los terratenientes (clase esta última a la que perteneció Cooper). La Constitución puso énfasis en la unidad federal y la reglamentación del comercio a expensas de las libertades regionales. En un principio, el partido federalista tomó el poder; pero posteriormente, al ser electo Jefferson en 1801, comenzó un periodo republicano mucho más preocupado por preservar las libertades locales.

Puesto que la aristocracia de propietarios basaba su ascenso al poder en la ocupación de tierras, el gobierno incrementó los proyectos que persiguieran este fin. Por ello, en 1804 encomendó a Meriweather Lewis y William Clark su famosa expedición exploratoria, que a fines de 1805 llegó al Pacífico.

Bajo el gobierno del también republicano Madison se obtuvo la victoria contra Inglaterra en una segunda guerra de independencia (1812-1815), cuya victoria americana afirmó más aún el sentimiento nacional, pues ese conflicto dejó heridas ideológicas muy graves, como por ejemplo, los graves daños por los bombardeos a Nueva York, en 1812 (Barker y Sabin 1996: 26), o el incendio de la ciudad de Washington en agosto de 1814.

De 1817 a 1825 gobernó el republicano James Monroe, quien en 1823 enunció la doctrina que lleva su nombre: otra manifestación del sentimiento antieuropeo. La sucesión de administraciones republicanas exitosas dio práctica a este partido, por lo que se atenuaron las diferencias con los federalistas; tanto, que a esta era se le llamó "de los buenos sentimientos". Los republicanos intentaron educar al pueblo haciéndolo volverse hacia los gustos "americanos". Las modas estéticas europeas que se seguían introduciendo de Europa fueron alteradas para que cupieran dentro de las normas y cánones republicanos.

Al iniciar el periodo de Jackson (1829-1837), se introdujo una democracia "total": el sufragio universal para "todos" los hombres. La democracia, según conservadores como Cooper, originaría después otro tipo de males, y comenzó a hablarse de pérdida de tranquilidad social; si bien Jackson reforzó la democracia, aumentó la autoridad presidencial. Las clases acomodadas, quienes apoyaban al banco nacional, constantemente temían una revolución social. El discurso de confrontación de clases se fue desarrollando.

Por medio de este autoritarismo el gobierno puso soluciones drásticas a determinadas situaciones sociales que requerían finiquitarse para el progreso de la nación. Una de ellas fue, por ejemplo, que en 1830 Jackson elevó al rango de ley la Indian Removal Act: en 1838 se calculó en 4,000 el número de indios muertos por su forzada reubicación hacia el oeste, que tuvo como resultado el famoso "Trail of Tears" del pueblo cherokee.

Remarquemos que, desde su nacimiento, Estados Unidos fue un país heterogéneo, cuya sociedad estaba formada por inmigrantes de muchos países. Para algunos, de "Unidos", los nuevos estados sólo tenían el nombre; con el transcurso de los años, las diferencias culturales entre Nueva Inglaterra, el sur y posteriormente el oeste, se iban acentuando. Se estaba gestando una sociedad susceptible al cambio y vulnerable a la influencia, cuyos incipientes valores no tenían permanencia ni estabilidad. Esta sociedad, para formar su cultura, se apropiaba e incorporaba lo que sus nuevos valores requerían de otras culturas, aunque éstas fueran antitéticas; pero no se trataba de una simple imitación, pues los estadounidenses trans-

formaban y rechazaban lo que de esas otras culturas no encajaba ya con las experiencias que por generaciones habían adquirido en suelo americano (Granqvist 1995: 17).

En general, la guerra de 1812 fue un parteaguas para que las lenguas de las literaturas "polite" de ambos lados del Atlántico dejaran de considerarse cercanas (Simpson 1986: 91). Pero no sólo en la literatura, sino en todos los ámbitos de la cultura estadounidense había ansias nacionalistas. Éste era el entorno que privaba cuando James Fenimore Cooper inició su obra literaria, y él se adheriría o se apartaría de estos deseos generales dándoles matices propios. El movimiento nacionalista que se dio en las artes plásticas, como veremos, no fue precisamente bajo un programa colectivo organizado ni plenamente explícito; si bien predominaba el individualismo artístico, podemos tener una idea incluso del deseo de "exportación" del arte estadounidense tomando como ejemplo la reunión de tres artistas que fungieron como embajadores culturales en Europa: Cooper, el pintor Samuel F.B. Morse (quien además de inventar el telégrafo en 1839, introdujo el daguerrotipo en su país), y Horatio Greenough, conocido como el primer escultor profesional estadounidense; Greenough recibió encargos del mismo Cooper, quien le manifestó su admiración por su apertura y cercanía al gusto popular. La reunión de los tres artistas y su paso por París e Italia llegaron a levantar comentarios en cuanto a que su presencia en Europa "represented the cream of American advance-guard culture" (Gowans en Garret *et al.* 1969: 17, 203, 208). Cooper, por medio de su instrumento de creación, la lengua, contribuyó con una literatura que pudiera llamarse auténticamente nacional pero equiparable en dignidad y calidad a la literatura inglesa.

Algunos escritores contemporáneos de Cooper optaron por la llamada "imitación" con variantes (temáticas, históricas o espaciales) de obras británicas, pero no se trataba de imitación en el sentido peyorativo y servil del término. En un contexto colonial, el concepto de imitación se refiere a una situación en donde una cultura en formación intenta formular un discurso *competitivo* basado en principios heredados del discurso dominante (Granqvist 1995: 18; cursivas mías). Quien reduce de manera simplista las primeras obras culturales estadounidenses a meras imitaciones de lo británi-

co o europeo no toma en cuenta la energía, creatividad y conciencia de las expresiones de dichas obras, incluyendo los diversos tipos de actividad literaria y, sobre todo, la resistencia que se estaba formulando por sus formas de expresión (19). La mayoría de estos escritores estaban tratando de encontrar un camino que los alejara de la dependencia y por medio del cual levantarán sus propios monumentos literarios nacionales. No eran serviles: sabían lo que estaban haciendo (Granqvist 1995: 19); pero como adoptaban para adaptar, eran duramente criticados por los nacionalistas acérrimos.

Si se quiere hablar de independencia literaria haciendo una separación drástica, desde luego que hay críticos modernos, según denuncia Simpson, que toman a Irving y Cooper como simples seguidores de modelos literarios ingleses, acusándolos de que su país no tenía todavía "an ebullient sense of its national self" (Larzer Ziff cit. por Simpson 1986: 10-11). El crítico citado no toma en cuenta las prioridades del mismo Cooper al luchar junto con toda su generación, no sólo de escritores sino de otros artistas, por una emancipación cultural. Noah Webster, Cooper y sus contemporáneos eran conscientes de la heterogeneidad de la nueva nación, y usarían precisamente estas diferencias para distinguirse de las obras británicas. Quisieron alejarse de la imitación; pero si la misma lengua tenía que ser el soporte material de las nuevas obras, éstas tenían que ser equivalentes a las obras europeas en dignidad artística, calidad y significado o "mensaje" original. Si se vertió la lengua con nuevas características en odres viejos, era precisamente con la idea de romperlos, era un tipo de resistencia para demostrar que lo nuevo podía ser equivalente a lo bueno viejo e incluso hasta mejor.

En 1815 apareció *The North American Review*, publicación de gran influencia en cuanto a preceptiva literaria, que en sus reseñas se encargó de consolidar a los primeros tres creadores importantes de una literatura nacional pero al mismo tiempo cosmopolita: Washington Irving, William Cullen Bryant y Cooper. De Bryant hablaremos un poco más detenidamente en otro inciso; en cuanto a Irving, debemos recordar entre lo más trascendente de su producción *A History of New York, by Diedrich Knickerbocker* (1809) y *The Sketch Book* (1819), donde dio forma literaria a leyendas como la de

Rip van Winkle o el famoso jinete sin cabeza, con las que se comenzó a fijar una mitología propiamente estadounidense, junto con algunos apuntes sobre los indios como "Traits of Indian Character" o "Philip of Pokanoet".

En cuanto a Cooper, hay quienes opinan que "Walter Scott tuvo un digno sucesor en Norteamérica que adoptó ciertos principios de la temática y método de composición del escocés llevándolos en ocasiones más lejos. Este hombre fue James Fenimore Cooper".¹ Como en este caso, generalmente se habla de sir Walter Scott como modelo de Cooper. En el capítulo XXIII de *The Last of the Mohicans* toma como epígrafe versos del poema del escocés *The Lady of the Lake*. Scott era respetado y retomado literariamente en Estados Unidos como ejemplo y como material didáctico, porque escribía sobre "common topics, images, expressions", y por su "intense nationality". Estimulaba "the American nostalgia for communality and patriotism." Sus novelas más leídas y citadas en este país fueron *Ivanhoe* y *Rob Roy*, porque incluían muchos de los estereotipos e ingredientes retóricos que los educadores del siglo XIX buscaban en la literatura inglesa. Se hacía énfasis, para introducir *Ivanhoe*, por ejemplo, en "the racial gap between Rebecca, the Jew, and Ivanhoe, the gentile and Saxon" (Granqvist 1995: 114-115). Se buscaba en Scott la elocuencia en los discursos, los códigos de honor y lealtad, el culto a la caballería (galantería, cortesía), a la mujer, a la profesión militar, todo lo cual dejaba de ser regionalista y se proyectaba a una escala nacional.

Aunque Cooper tuvo buenas relaciones literarias con Europa, siempre se quejó de lo que llamó "slavish dependence on foreign opinion", e incluso por esto pensó en dejar de escribir; pero se refería, más que al gusto literario europeo, a la reprobación que podían recibir las opiniones políticas que había vertido en textos no ficcionales, no en la saga de *Leatherstocking*. En "A Letter to His Countrymen" (1834) asegura que "the American practice of deferring to foreign opinion is dangerous to the institutions of the country" (cit. por Nevius en Cooper 1985 I: 1326).

¹ György Lukács, *La novela histórica, 1955*, México, Era, cit. por Mayer 1992: 78-79.

De cualquier manera, se considera que la literatura del periodo jacksoniano es dominada por Cooper y quienes lo emularon en la narrativa, pues atrajo mucho la atención popular el que los novelistas presentaran diálogos más "comunes", y existía cierta curiosidad por la identidad del indio.

En ocasiones se designa a Charles Brockden Brown como el primer novelista estadounidense, pero si bien utiliza escenarios y topónimos americanos,² no se profundiza en la problemática americana sino que sólo se colocan motivos góticos en el nuevo país. De entre los escritores posteriores a Cooper que también tocaron el motivo del indio destaca Robert Montgomery Bird, con *Nick of the Woods* (1837), quien retrata las costumbres de cuáqueros, habitantes de Nueva Inglaterra y Kentucky y sus relaciones con los indios.

Hagamos un brevisimo recorrido observando la presencia del motivo que estudiaremos, el indio, en otras manifestaciones artísticas contemporáneas al escritor.

Algunos pintores eligieron representar al buen salvaje como símbolo de virtud primigenia y un valor netamente americano, sentimiento estimulado por el orgullo de la independencia; en escultura, por citar algún ejemplo, se encuentra William Luke, quien dio forma visual a un personaje histórico que aparece en *The Last...* tiempo antes de que esta novela se escribiera: *Tamanend* (1820) (Tamenund, en el texto literario), a sugerencia de congresistas de Delaware que lo consideraban emblema de su estado (Gowans 1969: 181). Otros artistas plásticos representaron al indio como el "vanishing American", el derrotado que ve con dolor el progreso y avance de la civilización; para dar esta idea lo representan por lo general sentado, derrotado y melancólico, con el tomahawk en el suelo o en el acto de tirarlo, como por ejemplo el escultor Thomas Crawford (1813-1857).

Todos conocemos como uno de los símbolos nacionales de Estados Unidos la Estatua de la Libertad que todavía sigue en pie

² Como en su novela *Edgar Huntly* (1799-1800), donde aparece fugazmente el indio como mal salvaje. Véanse también los comentarios respecto a ésta en Simpson 1986: 111-112.

en Nueva York. Pero su principal antecedente es la representación de Columbia, símbolo iconográfico que sufrió transformaciones partiendo de los atributos de la Justicia y Palas Atenea, hasta terminar en una mujer caucásica con gorro frigio y toga estampada con los motivos de la bandera de barras y estrellas. Lo que aquí nos interesa es el estado intermedio, la llamada *Libertas Americana*, cuyo ejemplo mejor delineado es una Estatua de la Libertad terminada en 1856 por el ya mencionado Thomas Crawford y que corona el domo del Capitolio. Reúne elementos de Palas Atenea y de las representaciones de América (*Indian Queen*) que circulaban desde el siglo XVII (véase Mason 1993, sobre los falsos penachos y las faldas de plumas). El casco, aunque circundado de estrellas para hacer juego con el escudo, que también lleva barras, tiene como remate la cabeza de un águila calva de la cual pende un penacho de plumas. Este elemento indio también adorna la toga, pues de las borlas en los extremos del paño no penden flecos, sino plumas (véanse, *infra*, respecto a México, estatuas de Moctezuma y la Malinche). En general, las representaciones simbólicas de América antes de transformarse totalmente en Columbia conservaron las plumas o el tomahawk (aunque estuvieran tirando éste); ya para fines del siglo XIX, esta representación femenina fue reemplazada por el tío Sam (véanse Green Fryd 2001: 169-170, 178-194, 199; Groseclose 2000: 62-66, 91). Por lo tanto, plásticamente, hasta antes del tío Sam los artistas conservaban la idea de que la "americanidad" debería conservar algunos restos de plumas, ya fuera como símbolo de lo que se tuvo que vencer o simplemente como adorno.

En cuanto a la pintura, lo más destacado fue el paisaje, género pictórico que floreció a la par que la literatura, tanto con la novela como con la poesía lírica. Podemos citar, como ejemplo de la fama de la obra de Cooper, dos epónimos de la novela de que nos ocupamos: *The Last of the Mohicans*, una versión de 1827 de Thomas Cole, y otra de Asher B. Durand. Y, para ejemplificar la unión de la pintura con la poesía, tenemos el retrato *Kindred Spirits*, también obra de Durand (1849), en que aparecen reflexionando amistosamente el poeta William Cullen Bryant y Thomas Cole (Sullivan 1992). Este pintor fundó la llamada Hudson River School de pin-

tura de paisaje, movimiento artístico activo desde fines de la década de 1820 que incluyó indios en muchas de sus más representativas muestras.

Las aspiraciones de "americanización" por medio del indio se daban en todas las artes. Citemos, finalmente, un ejemplo en cuanto a música. La obra más ilustrativa del periodo que estudiamos, por su calidad y trascendencia para Estados Unidos, pertenece a Anthony Philip Heinrich (1781-1861), el llamado Beethoven de América. Si bien nacido en Bohemia, es calificado como el músico más nacionalista de su tiempo, pues emigró a Filadelfia a los 29 años y, entre sus sinfonías descriptivas y gran cantidad de canciones y obras para piano (compiladas en *The Dawning of Music in Kentucky*, 1820), como producto de su vida solitaria en una cabaña e impresionado por los indios y la naturaleza compuso obras en las que introdujo motivos "indios", "absolutely and entirely new in the world of music" (Upton 1967: 132). Por citar sólo algunos ejemplos publicados por separado tenemos "Sons of the Woods", canción guerrera india (1819); *Pushmataha: A Venerable Chief of a Western Tribe of Indians*, fantasía instrumental para orquesta (1831); *Complaint of Logan, the Mingo Chief, the Last of His Race* (1834); *The Treaty of William Penn with the Indians* (1834); *The Indian War Council* (1834); "Pocahontas" (1837), tema que volvió a tratar en el vals "Pocahontas, The Pride of the Wilderness" (1839); "The Indian Carnival, or The Indian Festival of Dreams" (1845), además de muchas otras obras de tema nacionalista y patriótico.

There is one point of view from which Heinrich's scores have a truly unique intrinsic value: he was the first to make any serious attempt to bring Indian themes into American music, at any rate in the larger forms. This is for real historic importance in the development of American music. [...] In this rôle—that of the interpreter of the Indian in orchestral works of large calibre— but even more in his general breadth of design and fullness of utterance, [...] Heinrich was a true pioneer (Upton 1967: 251).

El público de Nueva Inglaterra de esta misma generación sería quien leería *The Last of the Mohicans*. Por eso es que entre los

destinatarios de la literatura en Estados Unidos había sentimientos ambivalentes: recibían importaciones inglesas pero había un ansia general de nueva literatura. Nos gustaría terminar este entorno literario de Estados Unidos con una reflexión de 1847 por parte del crítico y antologista Rufus Griswold, en *The Prose Writers of America*, quien afirmaba que "Cooper had contributed more than any of his contemporaries to the formation of a really national literature" (cit. por Simpson 1986: 12). Por este tipo de críticas, para muchos lectores de ese tiempo, en 1850 ya había una literatura genuinamente estadounidense.

Demos un vuelco geográfico hacia el entorno sociopolítico y literario mexicano al tiempo de la consumación de la independencia. Un nacionalismo exaltado, intolerante e hispanófilo se había dado desde antes de esa guerra, cuando se manifestó explícitamente la oposición de los criollos a los "gachupines". Fueron criollos los precursores; criollos también los iniciadores del movimiento y el consumidor que erigiría el primer imperio. La historia nos presenta como criollos, sin mezcla de sangre india, a muchos hombres ilustres ya del México independiente, pertenecientes a las clases acomodadas, pequeños propietarios o de elites intelectuales. Eran ellos, en general más que los mestizos, quienes visceralmente se manifestaban en contra de los españoles.

La principal característica de la situación sociopolítica mexicana fue la inestabilidad, de 1821 hasta 1877; poco se podía hacer por la cultura y las artes en un medio tan turbulento y deprimente. Por ello, la cultura mexicana en general puede calificarse de esfuerzo permanente. Sólo haremos alusión a algunos sucesos que incidieron sobre el ánimo y la obra de los escritores que estudiamos.

México, al igual que Estados Unidos, anhelaba una independencia verdadera. Sólo en 1825 el gobierno mexicano logra ocupar el fuerte de San Juan de Ulúa, en Veracruz, el último territorio que poseían tropas españolas en el país; pero en Cuba se seguían preparando expediciones de reconquista, y con el mismo propósito conspiraban las elites españolas residentes en México, por lo que el gobierno emite un bando de expulsión, en 1827.³

³ Para muy profunda información véase Sims 1990.

En 1829 se dio un breve episodio armado equivalente en consecuencias ideológicas a la segunda guerra de independencia de Estados Unidos: el intento de reconquista del español Barradas, quien llegó a ocupar Tampico; pero el presidente Guerrero envió a combatirlo a Antonio López de Santa Anna, quien derrotó a los españoles. Al darse cuenta de que todavía existía la amenaza española, el gobierno dictó un nuevo bando de expulsión. La economía del país se vio muy afectada, pues los españoles partieron llevándose sus capitales.

La inestabilidad del país continuó. Anastasio Bustamante era el general en jefe del ejército de reserva que se quedó en la ciudad de México; derrocó a Guerrero y tomó posesión de la presidencia en 1830. Un escritor, miembro honorario de la Academia de Letrán (a la cual pertenecieron los escritores que estudiaremos) y héroe de la guerra de independencia, Andrés Quintana Roo, era diputado cuando se dio este suceso, y elocuentemente defendió a Guerrero, desafiando al usurpador Bustamante, a la mayoría de los senadores y un buen número de diputados. Así como Quintana Roo, muchos escritores ocuparon puestos públicos y/o políticos.

Respecto a otro problema, extrañamente para el ánimo independentista, los intelectuales mexicanos veían en el conflicto que ya había con Texas un asunto regional más que una amenaza a la integridad de la nación. Los hechos afectaban a nuestro pueblo no sólo en el sentido de provocar inestabilidad, sino de exaltar sentimientos nacionalistas y es en esta óptica como los citamos. Bustamante mandó poner aduanas en Coahuila-Texas para controlar y cobrar impuestos a los colonos estadounidenses; y para controlar a los indios bárbaros del norte, mandó establecer fortines militares.

En 1833 Antonio López de Santa Anna subió a la presidencia por primera vez. En 1835, tuvo que partir al norte para sojuzgar a los rebeldes texanos que habían atacado los fortines de vigilancia; en 1836 sorprendieron al ejército mexicano en San Jacinto. Por esta derrota obligaron a Santa Anna a firmar los Tratados de Velasco, con lo cual daba por terminada la guerra y declaraba la independencia de Texas, que el Congreso mexicano, una vez restablecido, nunca reconoció.

Para diciembre de 1836 el Congreso expidió las Siete Leyes, una constitución centralista que sustituyó la Constitución de 1824 y desaparecía los estados de la federación para convertirlos en departamentos administrativos, daba poder absoluto al presidente de la república y coartaba los derechos ciudadanos. Una de sus creaciones, junto a los tres poderes tradicionales, era el "Supremo Poder Conservador", facultado para anular leyes y decisiones del presidente y de la Suprema Corte y suspender temporalmente al Congreso. En 1837 Anastasio Bustamante fue nuevamente elegido presidente entre disturbios populares.

Los mismos sentimientos de inestabilidad, derrota e impotencia se impusieron en el ánimo popular con el episodio de la llamada "guerra de los pasteles", en 1838, provocada por la reclamación que un pastelero francés residente en nuestro país hizo al gobierno mexicano, solicitando el pago por daños y perjuicios que una revuelta callejera había provocado en su negocio. El gobierno había accedido a pagarle, por medio de un tratado de paz con el que se veían gravemente afectados el erario público, la minería y el comercio; aun así, el pastelero logró que su país enviara una flota armada y tomara Veracruz. Los escritores de Letrán justificaron su recelo al dar a la luz *El Año Nuevo* de 1839, pensando que era inoportuno ocuparse de quehaceres literarios:

a la sazón que el primero de los sentimientos del hombre, que es tener patria, ocupa de preferencia a todos los mejicanos. [Pero van a] probar en lo que les toca, que la cólera i la invasion misma de una nacion poderosa, no ha detenido en nada la marcha de Méjico, no ha alterado en nada la vida ordinaria de los que tienen orgullo en ser hijos suyos, ni aun en el cultivo de las bellas letras (tomo III, p. 4).

En la lucha por rechazar esa invasión el general Santa Anna convence a otros militares de la impericia del presidente Bustamante, y en 1840 se da una rebelión que intenta derrocarlo. Entre los consejeros de este gobernante se encontraba José María Gutiérrez Estrada, antiguo liberal pero que posteriormente se adhirió al círculo conservador; desde estas fechas, un funcionario como éste proponía el gobierno de un príncipe extranjero.

Para 1843 el gobierno de México advertiría a Estados Unidos que si admitía a Texas como estado de la Unión equivaldría a una provocación bélica puesto que aquel país estaba intentando anexarse un estado mexicano. Pronto se desencadenaría la funesta invasión cuyos resultados todos conocemos. Al ver el panorama político podemos darnos cuenta de que el panorama cultural tenía que ser deprimente.

El deseo de la mayoría de los escritores era dedicarse de lleno al cultivo de la literatura; pero la situación sociopolítica los apremiaba, y tomaban partido y la pluma para defender sus convicciones políticas e ideológicas a través del periodismo político. Es muy raro el caso de algún escritor literario que no haya sido periodista de combate. Ellos mismos fundaban los periódicos, buscaban suscriptores y en algunos casos hasta repartían los ejemplares en los portales del Zócalo o Santo Domingo para su venta. Entre las primeras publicaciones periódicas que incluían junto con la sección de política, temas de cultura, litografías (que muy poco después se convertirían en espléndidas armas de protesta y combate, por medio de la caricatura) y hasta moda estuvo *El Iris*, fundado por José María Heredia y el italiano Claudio Linati en 1826, quien trajo a México tanto técnicas de impresión como estilos radicales de hacer periodismo, lo cual le atrajo posteriormente el destierro.⁴

Los escritores mexicanos anhelaban, al igual que los estadounidenses, una independencia literaria. El concepto de "imitación" que hemos visto para el caso de Estados Unidos tomó cuerpo en México en piezas literarias que encontramos en publicaciones de la época bajo los subtítulos de "a la manera de", "imitación de" o "traducido libremente". Sin embargo, España siguió siendo la madre patria literariamente hablando. Entre sus modelos elegidos estaban Garcilaso, Herrera, Argensola, Calderón de la Barca y todo el Siglo de Oro español en mayor medida, pues la poesía culterana del

⁴ La litografía había llegado a Estados Unidos desde 1819, pero su florecimiento se dio a partir de 1835 con el taller de Nathaniel Currier, que hasta 1857 se convertiría en el célebre Currier & Ives.

siglo XVII se consideraba “ridícula, pueril, juego del ingenio, pasatiempo”. Todavía en 1844 José María Lafragua escribiría:

[En la noche de la época colonial], más que lo que se conoce estrictamente con el nombre de literatura, florecieron las ciencias. [... Ruíz de Alarcón, Sor Juana] y otros muchos que sería molesto referir [...] más que a la literatura se consagraban generalmente a las ciencias [...] escribieron y mucho de doctrina cristiana, de teología moral, y *publicaron artes y vocabularios de todas las lenguas exóticas de su país, sin olvidarse de escribir las historias y antigüedades de los indios.* [...] Clavijero, Alegre [...] y otros muchos sirven de prueba de los progresos de la ilustración pero aún no puede decirse que había una verdadera escuela literaria. La fecundidad de los ingenios mexicanos se empleaba en la literatura latina más que en la propia (Lafragua en Ruedas de la Serna 1996: 74-75. Las cursivas son mías).

Se creía que la literatura debía ser un medio de relación con la sociedad, una vía en donde ésta viera reflejados sus problemas y situaciones y así el pueblo, conociéndose a sí mismo (un ejemplo de esto son las publicaciones francesa, española y mexicana —si bien posterior— de *Los [mexicanos] pintados por sí mismos*), sacara provecho de estas enseñanzas (a lo cual los escritores tenían el deber de consagrar su talento) para lograr el progreso. Es por esto que, de otros escritores españoles, se pasaba de largo a los culteranos y se admiraba a más recientes, como Iriarte, Moratín y después a Zorrilla. Sin embargo, la corriente antiespañola lamentaba aun estas moderadas emulaciones:

En las sociedades modernas, que por los vehículos de la imprenta el comercio y otros, hay reciprocidad de ideas, para que una literatura adquiriera un tipo especial, es forzoso que las producciones de los otros países se modifiquen, se aclimaten, y por una sucesión de trabajos, se transformen y conviertan en literatura característica de un pueblo. [...] ¿Cómo habíamos nosotros de ser en todo creadores si buscábamos las instituciones sociales en los Estados Unidos, y en la España misma? (Guillermo Prieto en Ruedas de la Serna 1996: 119).

El literato mexicano de la primera mitad del siglo XIX justificaba lo poco exitoso de sus esfuerzos por el aislamiento: “la falta de emulación ahoga el germen del ingenio” (Prieto en Ruedas de la Serna 1996: 115). Por eso se estudiaban con ansia las obras de Lamartine, Schiller, Goethe, MacPherson, Byron, Scott, el *Cristóbal Colón* de Washington Irving y su obra hispanista. Pero, sobre todo para los escritores hispanófobos, los ojos se volvieron hacia Francia: Chateaubriand, Hugo, Dumas, Sue, Merimée y un largo etcétera, fueron los favoritos.

Las hegemonías condicionan las relaciones interculturales [...] Y está la dulce Francia. Aunque no haya sido una potencia imperialista deleznable en su época, Francia se dio por misión —que refleja su lengua— ser la depositaria de la civilización para el resto del mundo [...] Esta presunción ha ejercido influencia y logrado aceptación en la mayor parte de los continentes [...] Haga lo que haga Estados Unidos, su cultura sería se deja de lado a favor de sus diversiones. (Miner 1993: 187-188).

Del pasado literario mexicano sólo se respetaba a Nezahualcóyotl, a Ruiz de Alarcón (pero se le consideraba más español); Sor Juana “por su prodigioso ingenio, pero no debería ofrecerse como modelo” a causa de que perteneció al culteranismo; Alzate, Clavijero, Gama y Alegre. Convivieron dos corrientes literarias, el neoclasicismo y el romanticismo, pero no se puede hablar de que algún escritor se haya adherido completamente a alguna de ellas, ni mucho menos relacionar la corriente literaria con la filiación de ideas políticas conservadoras o liberales. Entre los mejores ejemplos de esto se encuentran Francisco González Bocanegra, autor del Himno Nacional: temas románticos, formas clásicas, ideología política conservadora (de hecho, murió perseguido por el gobierno liberal); José María Lacunza, el fundador de Letrán: temas y formas románticos, liberal moderado en ideología (huyó a Cuba, perseguido por los liberales “puros”); otro miembro de Letrán, Ignacio Ramírez “El Nigromante”: temas y pasión románticos, formas extremadamente clásicas, ideología liberal “pura”. Pero en general y dentro de ambas corrientes, los tópicos a que

acudieron los escritores como movimiento nacionalista se enlistan como sigue: la función civilizadora de la literatura y la cultura, Francia como modelo ilustrado, la influencia del clima en el espíritu creativo mexicano, la riqueza legendaria de México, la modernidad contra la barbarie, la conquista como destrucción, la apolo-gía del mundo prehispánico y la búsqueda de los orígenes de la literatura mexicana en el mundo prehispánico (Alegria 1996: 32).

Si se analiza con severa imparcialidad nuestra posición social, en el tiempo del gobierno español; si se analiza el calculado marasmo en que se mantenía a esta colonia, y era la base de aquella dominación insípida y semibárbara; si se recuerda [...] que nuestro idioma, [...] que una parte de nuestra sangre era española, nadie culpará a nuestra pobrísima literatura, de eco de aquélla, porque nuestra sociedad no era sino una fracción degradada de la de los descendientes de Pelayo. (Prieto en Ruedas de la Serna 1996: 116).

La novela mexicana ya había nacido en una variante de la picaresca con resabios coloniales; el personaje principal de *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi fue un mestizo, ya propiamente mexicano. Sin embargo, un severo preceptista de ese tiempo, José Justo Gómez, Conde de la Cortina, no aceptaría este texto como literatura y lo calificó de “vaciedades”,⁵ aunque un nacionalista posterior como Guillermo Prieto revaloraría a Lizardi pidiendo que no se le juzgara por la forma, y le llamó “filósofo, poeta y el literato que ha hecho más bien a la sociedad en que vivió” (en Ruedas de la Serna 1996: 117). Fernando Calderón, destacado autor teatral, tuvo la intención de equiparar la incipiente dramaturgia mexicana con la europea, pues muchos de los escenarios y épocas de sus dramas eran medievales. A pesar de haber sido muy atacado por los nacionalistas acérrimos, fue muy respetado por la crítica. Pero es a Calderón, junto con Rodríguez Galván, a quienes se conoce como iniciadores del romanticismo mexicano; y no olvidemos que este último fue de los iniciadores de

⁵ Gómez, Conde de la Cortina 1996: 56.

Letrán, además de su editor. Así, estamos de acuerdo en que “podría afirmarse con cierta rotundidad que desde el alzamiento del cura Hidalgo hasta 1836, México tuvo circunstanciales expresiones literarias pero no una literatura patria” (Tola en Rodríguez Galván 1994: XVII).

Volvamos al Conde de la Cortina, figura muy importante en el periodo que estudiamos y para los autores de Letrán. Estudió en España y tuvo un salón literario, a donde asistían personalidades como Bretón de los Herreros, Martínez de la Rosa y Mesonero Romanos, todos de tendencia neoclásica. Algunos dicen que tuvo correspondencia con Chateaubriand,⁶ otros que lo conoció personalmente en sus viajes, así como a Benjamin Constant y a Humboldt (Ruiz Castañeda en Ruedas de la Serna 1996: 49). El Conde destruyó formalmente con su “Examen crítico [de] algunas de las piezas literarias contenidas en el libro titulado «El Año Nuevo»”, sobre todo poemas (uno de ellos, de Lacunza); no se ocupó de prosa narrativa, ni expresó su opinión respecto a la postura nacionalista de los colaboradores. Sólo tenemos un indicio lexicológico, en su crítica “A un sabino de Chapultepec”, de Guillermo Prieto:

¿Disminuiría el mérito de la composición poniendo a esta por título [...] —a un árbol de Chapultepec? O ¿por qué no se le ha de nombrar por su nombre propio mexicano diciendo — a un ahuehuete de Chapultepec? El que publica las producciones de su ingenio se impone la obligación de ser entendido por todos los lectores, y para que esto pueda suceder, es indispensable que el autor observe escrupulosamente las reglas de la ideología, las de la lógica y las de la lengua en la que escribe. (Gómez de la Cortina en Tola 1996: LV).

Así, en las ideas preceptivas del Conde se reconoce la necesidad de comunicación con un receptor especial, y pide que el escritor se cña en primer lugar a las reglas de la ideología, en este caso, mexicana.

⁶ José Luis Martínez 1944. Reparé en este importante detalle, que explica por qué el Conde al reprender a los románticos mexicanos letranistas sólo aceptaba el ejemplo de Chateaubriand, gracias a la observación de la Mtra. Eva Ginsburg.

Entre 1835 y 1840 se crearon o reestablecieron diversas academias e instituciones científicas, pero generalmente formaban parte de ellas los conservadores que tenían medios económicos. La Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística (creada en 1833, pero por iniciativa gubernamental liberal) fue restablecida en 1835, entre otros, por el Conde de la Cortina; en este mismo año nació una Academia de la Lengua, también por iniciativa del Conde, Francisco Manuel Sánchez de Tagle y José Joaquín Pesado (miembro de Letrán), entre otros, quienes también formaban parte de la Academia Nacional de Historia, en la cual había liberales, a diferencia de las otras dos sociedades.

La existencia de estas asociaciones culturales y de sus esfuerzos editoriales es evidencia de que los escritores en general, pertenecieran o no a la elite que detentaba el bienestar económico, podían haber tenido acceso a conocimientos más profundos sobre historia y literatura colonial o lenguas indígenas. Sin embargo, no había una única tendencia hacia qué vertiente del pasado acudir. Francisco González Bocanegra afirmaría:

[...] inútilmente intentaría examinar el estado actual de la poesía en México, buscando su origen en Nezahualcóyotl, el autor de los sesenta himnos al Creador [...] No, no podemos enorgullecernos de que la aurora de la literatura brillara en nuestro propio suelo y tenemos que ir a buscar en el de nuestros dominadores, porque la mano que derribó los templos de los antiguos mexicanos, incendió los archivos y las llamas consumieron preciosos manuscritos. Desapareció el antiguo idioma, heredamos las costumbres y el habla de los conquistadores y con ella necesariamente su literatura. ¡Ah, para que esto no fuera así, preciso era no haber sufrido tres siglos de humillación y de vergüenza! ("Discurso sobre la poesía nacional" [1850], en *Ruedas de la Serna* 1996: 148).

Por lo tanto, algunos escritores, siguiendo las ideas de Clavijero, Fray Servando o Bustamante y el mismo José Joaquín Pesado (quien retomó textos indígenas para su serie de poesía *Las aztecas*), y los mismos Lacunza, Ortega y Rodríguez Galván, adoptaron la postura de que la literatura mexicana se inició con el pasado

prehispánico, interrumpiéndose durante el periodo colonial. Otros, como Lafragua, Prieto y después Altamirano, tratarían de no tomar en cuenta aquel pasado. Y es de hacer notar que ambas posiciones prefirieron no profundizar en la situación del indio contemporáneo en textos de ficción literaria; se llegaban a incluir personajes mestizos sobre quienes se acentuaban los rasgos indígenas para que inspiraran simpatía o lástima al lector (*Clemencia*, *El Zarco*), pero no como provenientes o pertenecientes a determinadas comunidades o hablantes de lenguas indígenas. Esto último llegó a darse en crónicas de costumbres o periodísticas, cuya principal intención era antropológica ("Semana santa en mi pueblo", "Las tres caídas de Tacuba", también de Altamirano), y si se hablaba de un mestizo con mayor grado de "pureza" o de la situación actual de los indios, era para asentar que encontrarían la superación tanto moral como material en razón de su incorporación a la sociedad nacional civilizada y progresista (como apuntábamos en la Introducción a este trabajo y a diferencia de Cooper, quien esbozó la situación del indio dominado, como veremos, en *The Pioneers*).

Respecto al indio en manifestaciones plásticas en México, aunque la Academia de San Carlos, primera institución de enseñanza artística en América, se había fundado en 1783, la guerra de independencia acabó con todos sus adelantos. A pesar de que los gobiernos independientes la subsidiaron, las expulsiones de españoles la afectaron porque había varios entre su cuerpo docente; aun así, durante mucho tiempo siguió dominada por españoles. Sin embargo, la Academia siempre estuvo "vinculada con instituciones literarias, geográficas e históricas para la conformación de la ideología nacional del periodo" (Acevedo 1987: 63). Entre sus alumnos becados en Roma (1825), el escultor José María Labastida contribuyó, con *Libertas Mexicana*, un *Águila* y una *Alegoría de la Constitución de 1824*, a la creación plástica oficial de símbolos nacionales (Acevedo 1987: 42). En 1824, el gobernador del estado de México, Melchor Múzquiz, pidió al director de la Academia, Pedro Patiño Ixtolinque, el proyecto de un monumento a Morelos, del que sólo se hicieron las esculturas *La América* y *La Libertad*, que compartieron las características que citamos a continuación.

Así como hablábamos de la dama blanca con penacho indio que corona el domo del Capitolio en Estados Unidos, a partir de 1822 en nuestro país se realizaron pinturas anónimas con representaciones de la Patria, una mujer blanca vestida con los colores verde, blanco y rojo, pero ataviada con carcaj y penacho de plumas de los mismos colores;⁷ e incluso existe una notable escultura en plata en que una india, vestida de huipil y huaraches, con carcaj y macana al piso, coloca la corona del imperio a Iturbide y éste, a la mujer, un penacho (Florescano 2000: 143). En los arcos de triunfo, templetes, fuentes y grupos escultóricos no faltaban los nopales para caracterizar a “la nueva tierra, América, que habían vuelto a resurgir tras las centurias de doblegamiento ante la garra del león español” (Acevedo 1987: 36); la América de la fuente de la Independencia en Bucareli, erigida en 1829, del académico Manuel Delgado, tenía penacho y carcaj e iba acompañada del cocodrilo que iconográficamente la identificaba, pero ya no llevaba falda de plumas sino un manto al estilo grecorromano (Acevedo 1987: 50). En los talleres de artesanos se produjeron los primeros retratos de los héroes, como el de Morelos (en el Museo Nacional de Historia), por un indio oaxaqueño (39). Al igual que en Estados Unidos, existía el anhelo de crear un arte nacionalista.

En 1825, bajo el gobierno de Guadalupe Victoria, en el proyecto general de educación se incluían “los depósitos de los monumentos de artes, antigüedades e historia natural [...] El Museo nacional reuniría las antigüedades de la población primitiva, para conocer y explicar aquellas civilizaciones que a lo largo de la Colonia se habían satanizado como la leyenda negra” (Castillo Ledón, cit. por Acevedo 1987: 44). En 1827 se legisló contra la salida del país de piezas arqueológicas, “para preservar lo que había escapado al furor devastador que sobrevino a la conquista” (62); debían remitirse al museo. Esto se reforzó en 1835, cuando el cónsul en Burdeos reportó “antigüedades provenientes de Veracruz” (62)

Al hablar de *El Iris* citamos al litógrafo italiano Linati. En 1826 éste invitó a la ciudad de México a Frederic Waldeck,

⁷ Florescano 2000: 135 (para algunos, la modelo era la esposa de Iturbide); 137, 139; Jiménez Codinach 2001: 64 (1836).

diseñador industrial de una compañía minera inglesa establecida en Tlalpujahua, quien en realidad había venido a nuestro país con el ansia de dibujar las ruinas de Palenque. Tan buenas relaciones artísticas estableció, que en 1827 Patiño Ixtolinque le ofreció la dirección de la Academia de San Carlos (Justino Fernández citado por Acevedo 1987: 46). Publicó la serie de litografías *Colección de antigüedades que existen en el Museo Nacional*. Así se inició el importante y decisivo trabajo de los llamados “artistas viajeros” en México; de 1831 a 1834 comenzaron a llegar Johan Moritz Rugendas, Daniel Thomas Egerton, Frederick Catherwood, John Phillips y Carl Nebel. Todos ellos dieron a conocer aspectos geográficos y costumbristas de México (entre los que se encuentra, desde luego, el indio antiguo y contemporáneo) no sólo al mundo sino también dentro del mismo país, lo cual influyó sobre la visión que sobre éste tenían los propios artistas mexicanos. En resumen: tanto por parte de extranjeros como en artistas plásticos de nuestro país, hubo conciencia y esfuerzos por preservar patrimonio cultural que se consideraba, en general, como “antigüedades mexicanas”. Éstas se respetaban, servían de inspiración para otras manifestaciones (como las literarias) y se difundían en extranjero, si bien todavía nuestros intelectuales no se preocupaban por profundizar en el conocimiento de esas antigüedades.⁸

La Academia de San Carlos fue reorganizada en 1843, en medio de la permanente inestabilidad. Frente a sus directores y maestros, puestos para los cuales se seguía optando por españoles como Manuel Vilar, en escultura (autor de los célebres mármoles *Moctezuma*, *Tlahuicole* y *La Malinche*), o Pelegrin Clavé, en pintura, fueron surgiendo diestros mexicanos por quienes se hizo famosa la escuela “indigenista” de pintura. Son muy conocidos los cuadros de José Obregón, Rodrigo Gutiérrez, Félix Parra,⁹ Petronilo y Luis

⁸ Véase un completo estudio de cómo esta preocupación por las manifestaciones artísticas de nuestros “indios muertos”, a inicios de la vida independiente en México, fue creando la imagen moderna y romántica de México en el extranjero en Keen 1990: 310-379.

⁹ Autor de *La masacre de Cholula* (1877), en el estilo efectista y sangriento de la *Reconstrucción de una ceremonia azteca* de Waldeck, en que las figuras masculinas pueden equipararse con espartanos y las femeninas, con estoicas matronas romanas.

Monroy o Leandro Izaguirre; y, aunque algunos basaron aspectos de la idealización de sus indígenas en conceptos surgidos de 1822 a 1845, produjeron lo más representativo de su obra después de 1867 ¹⁰ y, por tanto, pertenecen a otro periodo al que este trabajo sólo remite en cuanto a la trascendencia artística del imaginario literario y cultural que estudiamos.

¹⁰ En este sentido, el trabajo de Mauricio Tenorio (1998) continúa con lo que Keen planteaba de manera más general. Tenorio recoge los antecedentes de estas manifestaciones artísticas y muestra cómo desembocaron en proyectos nacionalistas cuidadosamente planeados, hasta llegar a adquirir el nivel de estrategia, para promover la imagen de México en el extranjero de 1880 a 1930.

LA HISTORIA NACIONAL EN LA LITERATURA NACIONALISTA



TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Al analizar el lenguaje literario nos situamos tanto en los diferentes discursos como en el universo “real”; pero en la ficción literaria no prevalecen en importancia los datos de esta “realidad”. Tomemos un ejemplo en que se reprueba el hecho de que los críticos literarios nos apartemos de la sociología como ciencia social y de la historia, según Keith Windschuttle (1998: 39-70). Este historiador acusa a los críticos literarios de, por poner un ejemplo relacionado con el motivo que vemos, cómo en los textos de ficción literaria se han llegado a presentar los sacrificios humanos aztecas despojándoseles de su grado de barbarie, como comprensibles y aceptables, mostrando a dicha civilización como “diferente pero equivalente” a la occidental. Según él, la crítica literaria difunde que no importa “la verdad” para la literatura.¹ De alguna manera esto es cierto; sabemos que la perspectiva del historiador, que registra “objetivamente” fechas y sucesos (con todo lo que implica la improbabilidad de alcanzar dicha objetividad) es muy distinta a la del artista literario, quien selecciona, cuestiona y juzga los datos que inscribe mediante recursos discursivos especiales, que White agrupa en “a kind of discourse with specific linguistic, grammatical, and rethorical features, namely,

¹ Por esto es que se fueron separando la literatura y la historia, y creemos que, aunque agradable, puede resultar muy espinoso ofrecer literatura para estudiar la historia con propósitos didácticos (véase Canudas 2000), así como en los textos literarios del género *historical fiction* pretender que la intención principal sea la “objetividad” al tratar los hechos históricos. Es deseable la exactitud en cuanto a la información histórica y antropológica que maneje el escritor, pues ello evidencia su profesionalismo, preocupación y cuidado en su oficio de escritor; es en esto en lo que estriba la verosimilitud. Pero no es tarea imperativa al crítico literario vigilar la rigurosidad en el apego a la historia.

narrative history" (1990: 57). Los textos decimonónicos que analizaremos son novelas de representación, y por ello sus creadores, si querían lograr el efecto de que los lectores identificaran sucesos, lugares, situaciones o personajes como propios (estadunidenses o mexicanos), tenían que ceñirse a referencias conocidas, probables o siquiera verosímiles. White nos recuerda que en el siglo XIX, cuando la literatura y la historia estaban profundamente entrelazadas, no sólo en cuanto a materiales sino porque la narrativa era una forma indisoluble dentro del discurso histórico, la disertación histórica se preocupaba más por interpretar lo que consideraba verdadero del hecho histórico, mientras que la parte narrativa buscaba *representar lo que se consideraba real* de ese mismo hecho (1990: 28; las cursivas son mías). Este aspecto narrativo, en ese entonces fundamental en el discurso histórico, fue el que prevaleció en la literatura, y actualmente se estudia como un código discursivo para la representación de la realidad (1990: 31), la percepción de ésta por el artista literario y el lector, su transformación o grado de conservación, etcétera.

Cooper trata de apearse lo más posible a anales históricos "reales", y en este mayor apego pretende que radicará una de las diferencias frente al creador de ficción europeo, a quien considera más falso e insulso. El novelista mexicano que sigue esta tendencia en cuanto a la selección de un suceso histórico y algunos personajes "reales" es Eulalio María Ortega. En general, los creadores que estudiaremos utilizan la novela (o poesía) descendiente de la épica, puesto que aún encontramos en sus obras arquetipos o situaciones arquetípicas. Un sector de la crítica tradicional dará al tipo de novelas que analizamos la etiqueta de novelas de aventuras, subgénero en que se implica también a la historia (Green 1991). Cros (1993: 151-153) nos recuerda algunos aspectos determinantes del clásico de Lukács, *La teoría de la novela*, los cuales nos interesan porque dan pie a que volvamos a reflexionar sobre novelas decimonónicas. Este tipo de obras es producto de datos histórico-filosóficos; una adecuación del individuo al mundo —en esto corresponde a la épica de que hablábamos— pero también una ruptura, oposición entre sujeto y objeto, interioridad y exterioridad, el protagonista y su universo; esta escisión es siempre problemática, pero su reconciliación no tiene por qué ser inaccesible. El acopio de

esos datos está relacionado con la intención de verosimilitud que el creador pretende ofrecer. La verosimilitud es un artificio literario que intenta obtener del lector una acogida cómplice que ayude a forjar la historia de la nueva nación.

En *La novela histórica*, Lukács analiza el surgimiento de las novelas de sir Walter Scott en relación con las transformaciones económicas y políticas en Europa después de la Revolución Francesa. Cros señala de esta obra que para Lukács la novela histórica es un producto surgido de la burguesía, y no es más que un refugio contra una realidad que en un momento dado el burgués considera insostenible o contra la cual le es difícil luchar; la historia se encuentra reducida al papel de decoración (cit. por Cros 1993: 153).

Al ubicar los novelistas la acción en el tiempo de conquista y colonización, adaptan un tema que era uno de los favoritos del romanticismo en boga: el esplendor y la caída de los imperios, cuyo marco tenía que ser "nature as an elemental force" y se podría apreciar "the strict stratification of society (men superior to women, whites superior to Indians) [...] and an interest in folk culture and ethnic cultural origins" (cfr. Barker y Sabin 1995: 16-18). Este último tópico romántico sería tratado por un novelista determinante para los que analizaremos, Chateaubriand. A pesar de que viajó a Norteamérica y conoció los escenarios en que situaría a sus personajes, los indios americanos de su presente fueron idealizados de manera semejante a como se había descrito en Europa, en el siglo XVI, a los indígenas caribeños con quienes el hombre blanco sostuvo los primeros encuentros: desde un escritorio y teniendo como referencia sólo relatos de viajeros a quienes les interesaba engrandecer física, material y moralmente al indio para poner mayor mérito a la hazaña del enfrentamiento.

Para Chateaubriand, "el pasado presenta muchos más atractivos que el presente; no se corre el riesgo de que nos interpele. Todo sitio del presente evoca recuerdos del pasado: en Jerusalén no hay un pueblo viviente, sino el sitio de una narración histórica";² en Esparta, "ni siquiera una pobre ruinita antigua, para con-

² Chateaubriand, *Voyages*, "Itinéraire de Paris à Jérusalem" [1811], Garnier-Flammarion, 1968: 372, cit. por Todorov 1991: 328.

solarse en medio de todo esto ” (Chateaubriand en Todorov 1991: 94); ¿cómo interesarse en [...] mujeres y niños en harapos, [...] en] los turcos vivientes, cuando se sabe que hay por ahí griegos muertos? [...] el encanto del pasado encuentra dificultades para triunfar sobre la fealdad del presente.³ Chateaubriand plasmaría ideas semejantes sobre sus heroicos y sabios buenos salvajes e igualmente valientes y esforzados enemigos, todos dignos de novelas épicas y, gracias al prestigio literario del autor, también de la poesía americana.

Pongamos ejemplos temáticos del motivo que estamos tratando en Estados Unidos. Se habla de cientos de poemas escritos durante el siglo XIX situados históricamente en que un indio (o india) es el héroe. La inmensa mayoría no pasó al canon literario por diversas razones, entre ellas, que predominaba el valor temático temporal (nacionalista). Muchos de los autores de estos textos, al presentarlos, explicaban que la presencia de estos personajes era su contribución al desarrollo y la discusión sobre una literatura nacional, lo cual implicaba que con ese tipo de poemas se llenaba una ausencia. Curiosamente, Granqvist, el crítico finlandés que registró en su estudio este tipo de textos, no cita “An Indian at the Burial-Place of His Fathers”, de William Cullen Bryant, quizá porque Bryant sí pasó al canon, aunque este poema comparte con aquéllos uno de sus temas recurrentes, la venganza, constantemente presente donde aparecen indios.

Sin embargo, la mayoría de estos textos son melodramas melancólicos que versan sobre los tabúes en boga: pasiones ilegítimas entre personajes que pertenecen a razas enemigas (prejuicios y estereotipos raciales), y tiene que haber elementos de violencia, compasión, crueldad, muerte (de preferencia crimen). “Scott’s northern clan chieftains [...] were not so very distantly related to Byron’s Levantine pirates [...] and [other relation] is to be found in the American Indian, whether in Cooper, on the stage, or in such tales as these after Scott and Byron”.⁴ Por tanto, al explicar en un texto de

³ Chateaubriand, *Voyages* [1827, 1829]: 176, cit. por Todorov 1991: 348-349.

⁴ William E. Leonard, *Byron and Byronism in America*, 85, cit. por Granqvist 1995: 44.

ficción la historia de los colonos, sus difíciles relaciones con los indios, los deseos de venganza de éstos, etcétera, se satisfacían necesidades sociales: se afirmaba la nueva identidad nacional, se justificaban estereotipos y, sobre todo, despojo de tierras y exterminio.

Washington Irving fue el primer escritor de importancia canónica que se refirió, si bien brevemente, a algún episodio histórico indianista en *The Sketch Book* (1819): "Philip of Pokanoet". Sin embargo, para llevar la historia al rango de "gran" literatura y no sólo como apuntes prefirió volverse hacia España, con la biografía de *Christopher Columbus* (1828) y después romantizó la historia en *The Alhambra* (1832). Fue hasta mucho después cuando sacó a la luz en cinco volúmenes una biografía de *George Washington* (1855). Por ello, en todas partes se encuentra a Cooper como el padre de la novela histórica estadounidense. El fruto del esfuerzo de Cooper fue una franca creación literaria más que un trabajo histórico propiamente dicho (Mayer 1992:78).

En 1828, y a pesar de haber obtenido éxito con sus novelas en Europa, Cooper se defendía, en el artículo "On American Literature" de *Notions of the Americans*, contra quienes afirmaban que la literatura estadounidense tenía que ser una continuación de la inglesa. Contestaba a quien decía que

[one of the obstacles] against which American literature has to contend, is in the poverty of materials. There is scarcely an ore which contributes to the wealth of the author, that is found, here, in veins as rich as in Europe. There are no annals for the historian [...] no obscure fictions for the writer of romance [...] nor any of the rich artificial auxiliaries of poetry. [But] The darkest ages of their history [la de los americanos] are illuminated by the light of truth [...] and even the deeds of their sages and heroes are to be sung in a language that would differ but little from a version of the ten commandments. However useful and respectable all this may be in actual life, it indicates but one direction to the man of genius (Cooper 2000: 156-157).

Cooper pretende echar por tierra la idea de que en América no había anales, es decir, no había materia prima con qué crear

una novela (Cooper 2000: 156-157). En vista de que el autor demostrará que esto último sí es posible, al presentar este material asegurando que lo extrajo del trabajo de un antropólogo, ofrecerá un discurso de características muy diferentes al de muchas novelas inglesas contra las que iba a competir, a las que acusaba de no tener ningún sustrato histórico veraz.

Sus fuentes para conocer a los mohicanos y delawareos en general son las obras del misionero moravo John Gottlieb E. Heckewelder (1743-1823), de cuya obra *An Account of the History, Manners and Customs of the Indian Nations, Who Once Inhabited Pennsylvania and the Neighbouring States* (1818) se dice que Cooper adoptó algunas de sus ideas sobre el comportamiento de los indígenas y su prejuicio contra los iroqueses (Cunliffe 1986: 91), y *A Narrative of the Mission of the United Brethren among the Delaware and Mohegan Indians from its Commencement in the Year 1740 to the Close of the Year 1808*,⁵ además de otra en la que este misionero se debe haber basado, de Johannes Roth, *Ein Versuch! Der Geschichte unsers Herrn u. Heylandes Jesu Christi. In dass Delawarische tibersezt der Unami von der Marter Woche an bis zur Himmelfahrt unsers Herrn*,⁶ y *Observations on the Language of the Muhhekaneew Indians*, de Jonathan Edwards;⁷ todas ellas le dieron idea de sus costumbres, vocabulario con transcripciones fonéticas aproximadas y algún apunte sobre morfología para formar las palabras del delaware o unami.

Cooper no se detuvo para comparar a los delawareos con hebreos, tártaros, chinos o "the feudal princes of the old world"; en cuanto a este punto de comparación nos remite a uno de los temas favoritos del gusto romántico en boga, la Europa medieval, que era en varios aspectos incivilizada para el pensamiento ilustrado que reinaba en tiempos del autor. Desde luego, son medievales también los héroes celtas de Scott (pensemos en la nacionalista

⁵ Filadelfia: M^c Carty & Davis, 1820.

⁶ 1770-1772, manuscrito no. 1176 en la Biblioteca de la Sociedad Filosófica de Estados Unidos, Filadelfia.

⁷ Boston: nueva edición, 1823. Los datos sobre estas tres últimas fuentes fueron extraídos de enciclopedias y diccionarios enciclopédicos a que nos remitieron los nombres de los misioneros y antropólogos mencionados.

novela *Rob Roy*), cuya asociación nos recuerda también la entonces común comparación de imágenes plásticas entre celtas e indios estadounidenses. Como veremos en incisos posteriores, Cooper mismo establecerá que entre las cualidades de su trabajo se encuentra la veracidad, basada en que toma sus temas de hechos extraídos de la historia americana, y esta americanidad es un indicio de originalidad. Enfrenta veracidad y americanidad contra la literatura inglesa. Una opinión como la de Lukács, más radical y que encuentra mayor valor literario en el apego fiel a la historia y en la acentuación de los conflictos entre los diferentes grupos sociales, considera superior a Cooper que a Scott. Por tanto, en las intencionalmente buscadas características de autenticidad y originalidad, y en la comparación tan general que se hacía de estos dos escritores, podemos apreciar otra manifestación de la paradoja que caracterizó a la crítica decimonónica en nuestro continente: la obra literaria americana es mejor que la europea porque es más real y original pero, al mismo tiempo, debe inscribirse en el canon occidental que nos ha legado Europa, y por medio de esto el autor americano logrará la canonización local (cfr. Pimentel 2001: 3). La lógica de aquella crítica habrá dictado: como Scott es popular en Estados Unidos, si Cooper es el Scott americano, entonces quizá haya que dar oportunidad a Cooper en Estados Unidos.

El subtítulo de *The Last...: A Narrative of 1757* no es casual. La novela se ocupa de narrar un hecho situado en un tiempo histórico preciso. El haber puesto este subtítulo nos habla de la pretensión de relatar un suceso con información histórica referencial y "objetiva" (la masacre en el fuerte William Henry en la guerra franco/india). El autor toma como germen de su creación ficcional un hecho histórico ocurrido en 1757, es decir, utiliza la historia para mostrar que la nacionalidad americana, surgida por la confluencia de razas y la lucha de los ya nacidos en Estados Unidos por colonizar las nuevas tierras, surgía desde antes de su independencia política; así, al reconstruir una historia con referente espaciotemporal concreto impulsa al lector a identificarse con el héroe forjando valores ideológicos que explicaran, corroboraran y justificaran la identidad de la joven nación en el tiempo de publicación de la obra.

En el prefacio de la novela que analizamos, nos encontramos con que el escritor quiere explicar la Historia (con mayúscula, pues se refiere a las alusiones históricas). Y el autor quiere ser precisamente él quien explique (seguimos con su tono impositivo), pues la experiencia le ha enseñado que el público, individual, colectiva e intuitivamente asume que sabe.

Los historiadores y antropólogos actuales han comprobado que los datos históricos de que disponía el autor también fueron interpretados a su conveniencia, por lo que se han encontrado numerosas inexactitudes en la información antropológica que el autor ofrece en el prefacio respecto a la historia y clasificación de los pueblos indígenas protagonistas. Pero, como hemos visto y bien afirma Mayer, no es ésta la intención de un escritor de ficción ni debe interesar tampoco al crítico literario.

En las notas de pie de página de *The Last...*, por ejemplo, no puede faltar traer a colación, sin venir al caso para continuar narrando la ficción, la mención de George Washington (capítulo I), en donde el autor afirma que investigó en anales históricos británicos en busca de una mención del héroe estadounidense, y no la encontró, lo cual reclama; es decir, la presentación del escenario de la guerra entre ingleses, franceses e indios es un buen pretexto. Lo mismo pasa en el capítulo XIII, cuando en el texto sólo está describiendo un paraje con "species of ruins, that are intimately associated with the recollections of colonial history", y se interrumpe abruptamente para especificar qué tipo de ruinas son: escaleras que dejó abandonadas el ejército estadounidense después de asaltar un fuerte británico en 1776. El autor manifiesta, entonces, su interés romántico en ruinas aunque fueran tan humildes como éstas; les otorga un enorme significado por su misma ansia de una relación vivencial con la historia patria, por sus deseos de investigar en fuentes de primera mano. En las notas de los capítulos XIV y XV habla, también sin que haya necesidad de ello para la trama que narra, del heroísmo de personajes históricos neoyorkinos.

* * *

“Al parecer, todas las culturas (con la excepción parcial de la cultura de la Europa moderna) han querido valorar *su propio*

pasado viendo en él un momento de plenitud y armonía; el presente se vive siempre como un tobogán". (Todorov 1991: 308; cursivas mías). Éste es el caso de los textos mexicanos, distinto al de Estados Unidos porque ¿a quién pertenecía el pasado de México?, y ¿cuál era ese pasado, desde dónde debía partir: el prehispánico o el colonial? Hemos visto que los escritores mexicanos que estudiaremos, así como la mayoría de los integrantes de la Academia de Letrán, optaron por la postura de considerar "su" pasado literario (por lo menos en temáticas, ya que no podía ser en lengua) al mundo prehispánico; se prefirió revalorar a Nezahualcóyotl y no a escritores novohispanos, considerados una extensión de la dominación española. Por eso, estos escritores idealizaron a "nuestros" antepasados (dentro de los textos imponen su postura) y no aparecen malos salvajes (tlaxcaltecas o traidores, enemigos) que pudieran ser ancestros de los indios degradados del presente; los "malos" y bárbaros fueron los conquistadores. Por tanto, en la visión histórica de los escritores que nos ocupan está presente el trauma de la conquista y del mestizaje.

Si de buen salvaje se trataba en México, se tenía que haber conocido a Rousseau, de quien sabemos fue muy leído desde tiempos de Miguel Hidalgo y otros criollos ilustrados novohispanos, desafiando el *Índice* de libros prohibidos, como nos muestra Adolfo Sánchez Vázquez (1970: 64): la "voluntad general" se convirtió aquí en "la voz común de la nación". Los realistas atacaron la doctrina del "hombre de la naturaleza" tergiversándola para atacar a los insurgentes: el hombre, una fiera en estado de naturaleza, sin los frenos de la moral y la educación (que proporcionaba el proteccionismo del régimen colonial) delinquiría, se fomentarían las rebeliones y se produciría la anarquía; la insurrección significaba la vuelta al estado de naturaleza, interpretado como barbarie o animalidad. El autor del *Anti-Hidalgo* reclamaba al iniciador de la guerra de independencia: "Unos dicen que ya, según el sistema de Rusó, has emprendido el estado que él llama natural, viviendo en las cuevas de los montes como las bestias [...pretendes] realizar en este que llamas vasto continente, todas las hipótesis de Diderot,

Helvecio, Rusó... estableciendo el estado de pura animalidad y ser su régulo".⁸

Por tanto, una vez que se consuma la independencia y con ella la idea de que todos los hombres son iguales, había que quitar oficialmente la bestialidad a los descendientes de los indios: los mestizos, "nosotros", el nuevo pueblo mexicano. Los indios "ancestros", los muertos heroicamente, pasaron a ser "nuestros" antepasados, incluso de las elites criollas que detentaban el poder político y cultural. El discurso del mestizaje implicaba que todos éramos ellos, y aceptar su bestialidad hubiera sido aceptarnos como seres bestiales.

Para difundir esta idea de la historia en las instituciones educativas, en el teatro y en las publicaciones periódicas era necesario volver a estudiar las fuentes disponibles. El cultivo de la historia se daba, a principios del México independiente, de la mano de la literatura. En medio de los avatares sociopolíticos, el historiador se daba tiempo para, en la medida de sus posibilidades, realizar investigaciones, las más documentales. En este terreno destacan los esfuerzos del economista conservador Lucas Alamán, el doctor José María Luis Mora y Lorenzo de Zavala y, sobre la historia antigua y colonial de México, la controversial personalidad de Carlos María de Bustamante, un ejemplo del escritor nacionalista de aquel tiempo: utilizaba sus investigaciones, su trabajo como editor e historiador para defender e imponer sus ideas políticas. Nos interesa destacar su labor porque reimprimió o publicó obras históricas fundamentales de que deben haber dispuesto los escritores que nos ocupan. Por ejemplo, la *Historia del descubrimiento de la América septentrional por Cristóbal Colón*, del franciscano Manuel de la Vega,⁹ fue una obra muy poco conocida, y Bustamante la reeditó en 1826,

⁸ Carta octava del "Anti-Hidalgo. Cartas de un doctor mexicano al sr. Hidalgo", Hernández y Dávalos, *Colección de documentos para la historia de la guerra de independencia de México de 1808 a 1821*, México, 1877, t. II, doc. no. 256: 685, cit. por Sánchez Vázquez 1969.

⁹ Cotton Mather consultó esta obra para su *Magnalia Christi Americana* (1702; editada de nuevo en 1820). Útilísima fuente comparativa de información México-Estados Unidos durante el siglo XVIII es Mayer (1998).

ya recién iniciado el país en la vida independiente. Entre otras de sus ediciones se encuentran: *Historia de las conquistas de Hernando Cortés escrita en español por Francisco López de Gómara* (2 t., 1826); *Tezcoco en los últimos tiempos de sus antiguos reyes, o sea relación tomada de los manuscritos inéditos de Boturini, redactada por el Lic. D. Mariano Veytia* (1826); *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras, que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México, se hallaron en ella el año de 1790, por D. Antonio de León y Gama* (1832); *Historia general de las cosas de la Nueva España, que en doce libros y dos volúmenes escribió el R.P. Fr. Bernardino de Sahagún* (3 t., 1829-1840), con varios suplementos.

Por lo tanto, había interés en echar las raíces de una identidad americana; se deseaba acudir a fuentes historiográficas olvidadas a causa de los siglos del coloniaje, y se buscaban más "verdades". Éstas se darían a conocer en nuevas publicaciones de reinterpretación de la historia prehispánica, como una obra didáctica de "creación" del mismo Bustamante: *Mañanas de La Alameda*, en la cual, en forma de diálogos, los interlocutores (la principal es mujer) dan a conocer a extranjeros la historia antigua de México: batallas, reyes, dinastías, mitos, conocimientos, etcétera (el autor destinaba y dedicaba la obra "a las señoritas mexicanas"), citando fuentes coloniales, en un curioso estilo que reinterpretaba y juzgaba los hechos.

Por esfuerzos editoriales como los de Bustamante y de Francisco Ortega, padre de Eulalio María, uno de los escritores de quienes nos ocuparemos (Francisco también reeditó fuentes coloniales sobre historia prehispánica, quizá lo que le dio inspiración para escribir su drama *Cacamatzin*), sabemos que estos autores disponían de las fuentes, a pesar de que algunos citaban dichas fuentes en sus ensayos preceptivos o por lo menos afirmaban conocerlas. Un ejemplo de esto es Tadeo Ortiz de Ayala:

Nuestra patria se debe gloriarse de contar antes de que los Estados Unidos produjeran a sus escritores Jefferson, Madison, W. Irving, el sublime poeta Cooper [...], 36 historiadores, la mayor parte clásicos, de los cuales 14 aztecas; 35 poetas, muchos de ellos sublimes, de los cuales dos latinos, dos épi-

cos, dos heroicos, seis dramáticos; un compositor de música y óperas; seis poetisas, de las cuales una divina y justamente calificada por el erudito Feijoo y otros sabios críticos españoles, como un genio y la única musa moderna [...].¹⁰

Ortiz habla concretamente, como fuentes históricas y literarias, de Nezahualcóyotl, Nezahualpilli, Hernán Cortés, Torquemada, Clavijero, Boturini, Sigüenza, Alzate, Gama.

La opinión generalizada era que a fines de la época colonial,

¿dónde encontrar esas fuentes vivas de inspiraciones, esas creaciones mágicas, que caracterizan y engrandecen la literatura de un país? [...] Los pocos sabios españoles que vio en su seno México, se ocuparon del estudio del país conquistado, y sólo el tino y diligencia con que muchos de ellos se entregaron a tan ardua tarea, salvó del naufragio del olvido el recuerdo de un pueblo que podía competir en la civilización, respectivamente hablando, con sus conquistadores. [...] La sociedad primitiva, esto es (la azteca) con la poesía de sus recuerdos y de sus glorias, se perdía de súbito en el torrente de la raza invasora, que por necesidad y por conveniencia ahogaba todo sentimiento que pudiera conducirla a recobrar su perdido señorío. [...] referirse a los indios era expuesto, porque su historia carecía de prestigio, sus personajes habían caído en la abyección, y la depravación y el cálculo habían en un tiempo puesto en duda la racionalidad de estos seres desgraciados. La historia de la conquista era en extremo monótona, y tal cual episodio de que pudiera haberse sacado partido, eran precisamente tentativas de libertad, que su reproducción se hubiera visto como un crimen.¹¹

En cuanto a la opinión de Lacunza respecto a la historia, él mismo fue catedrático de historia universal (Muñoz Fernández plantea la posibilidad de que Lacunza haya sido el primer autor —ya no traductor— de una historia universal) y antigua de México, y sostuvo con el Conde de la Cortina en *El siglo XIX* una interesante

¹⁰ Ortiz de Ayala en *Ruedas de la Serna* 1996: 38.

¹¹ Prieto en *Ruedas de la Serna* 1996: 112-113.

polémica respecto a que apoyaba la búsqueda de exactitud en la enseñanza del conocimiento histórico, que debía basarse en fuentes fidedignas y, si había duda en cuanto a ellas, había que acudir a fuentes de primera mano, incluso a monumentos con jeroglíficos. Para Lacunza había una frontera muy bien definida entre historia y “novela”, refiriéndose a ésta como ficción, invento del escritor; llamaba al lector a estar alerta contra la historia narrada bajo el género literario de memorias, por encontrarse en ellas siempre el punto de vista de quien historiaba, problema que también ocurría con las historias oficiales, las “menos fidedignas” porque la narración de una batalla, por ejemplo, podía “estar afectada de grandes intereses [...] en que siempre se encomia el partido que la cuenta”.¹²

Acudamos también a uno de sus ensayos, para encontrar en él la contradicción con su novela *Netzula* (1837), si bien es muy posterior a ésta (se publicó en la segunda época de *El Año Nuevo*, 1865). Se trata de “Sacerdotisas, religiosas aztecas. Parte que tuvieron las mujeres en la religión de los indios de México, antes de la conquista española” (compilado por Muñoz 1997: 236-253). Adelantémonos hacia un pasaje de la novela, para ver por qué el comentario viene al caso aquí. En un momento de la trama, *Netzula*, para desterrar de su pensamiento a un enamorado, pensó en

[...] ceñirse la banda de las *sacerdotisas* del sol, y vivir separada del universo. En los pensamientos tristes *nos fijamos en la religión*, y ella es el consuelo de las calamidades del dolor en la vida (34).

[...] *Netzula* se ha resuelto ya: tomará la banda de las sacerdotisas del sol, y *renunciará para siempre* al poder, a la gloria y a los hombres (45).

¹² Lacunza, “Literatura mexicana” [1843] en Muñoz Fernández, Ángel. *José María Lacunza. Estudio y recopilación* (México: Factoría Ediciones, serie Los muchachos de Letrán, 1997: 276). De este esfuerzo recopilatorio tomamos los textos críticos de Lacunza. Cfr. la polémica sobre la historia en *idem*, las seis “Cartas sobre el estudio de la historia” [1844], rescatada desde 1970 por Ortega y Medina (véase 2001).

[...] la imagen del desconocido parece un tormento que *la hace detestar esa banda sagrada* que va a ceñirse y que ha escogido por él [...] no ha vuelto a hablar del templo del sol (48).¹³

Por otra parte, en el ensayo, el autor critica a los “historiadores” que comparan a las sacerdotisas aztecas con monjas católicas, y se apoya en algunos cronistas que usó como fuente: Antonio de Herrera y Tordesillas, Sahagún, Cortés, López de Gómara, Sigüenza y Góngora y Clavijero. Lacunza acepta las descripciones de la vida cotidiana de las indias, que bastan “en verdad para justificar a los autores de novelas y romances”, pero no está de acuerdo en que se les den nombres equiparándolas con oficios o dignidades cristianas. Encomia que se describan con bellezas costumbres como la modestia, el recato y la laboriosidad de las indias porque esto habla en pro de la cultura desaparecida; pero no admite paralelo ni comparación para denominar a quienes se describe como “vestales, monjas o sacerdotisas”; sólo se les podría equiparar con las educandas de los colegios de niñas bien. Lacunza mismo, como autor de la novela, había usado la palabra “sacerdotisas”; equipara el sentimiento religioso del personaje con el nuestro y da a la dignidad de sacerdotisa azteca una de las principales características de la monja: la renuncia al matrimonio. “Tomar la banda” equivale a “tomar el velo”. El Lacunza ensayista se explicaba esta búsqueda de equivalencias de la siguiente manera:

Cuando las instituciones han perecido, la descripción que de ellas hace la historia es el retrato sacado de un cadáver, y a veces ni aun de éste, sino sólo de los recuerdos: todo puede buscarse en él, excepto la exactitud de la fisonomía verdadera que tenían cuando la vida las animaba.¹⁴

¹³ José María Lacunza, *Netzula*, en Varios autores, *El Año Nuevo de 1837-1840*, tomos I-IV, edición facsimilar, estudio preliminar de Fernando Tola de Habich (México: UNAM, col. *Ida y regreso al siglo XIX*, 1996). En lo sucesivo, para citar este texto y *La batalla de Otumba*, nos estaremos refiriendo al tomo I de 1837; y en el caso de la “Profecía de Guatimoc”, al tomo IV, de 1840. Por comodidad expositiva sólo daremos el número de página del facsímil. Y a menos que se indique lo contrario, las cursivas son mías.

¹⁴ Lacunza, “Sacerdotisas, religiosas aztecas. Parte que tuvieron las mujeres en la religión de los indios de México, antes de la conquista española”, en Muñoz 1997.

Al hablar de estas equivalencias, debemos abrir aquí un paréntesis para *La batalla de Otumba*, de Ortega. Como veremos después, éste empleó con apego histórico, verosímil hasta cierto punto, los datos de las crónicas coloniales. Pero llama la atención el siguiente ejemplo en que, para justificar los sacrificios humanos aztecas, los compara con la antigüedad clásica e incluso con algún episodio histórico más reciente:

Entretanto los sacerdotes sacrifican a Huitzilopuchtli sus víctimas, sacándoles el corazón, aun vivas, con la misma destreza con que lo hicieron en otro tiempo los satélites de Pedro I de Portugal con los asesinos de la interesante i desgraciada Ines de Castro. I examinando las entrañas aun palpitantes, fingian agüeros absurdos; superstición común a los que llaman bárbaros americanos con los habitantes civilizados de la Grecia e Italia (1837: 186).

Lacunza, mentor de Ortega y de otros “muchachos de Letrán”, suponemos habrá aceptado para su publicación *La batalla...* y es más, debe haber alentado a Ortega a escribir más novelas históricas en ese mismo tenor. Por esto es ilustrativo continuar aquí mismo con las opiniones que después tendría Lacunza sobre los escritores que hicieran este tipo de analogías:

Entonces viene a mezclarse a este esfuerzo, el instinto que podríamos llamar de asimilación: el instinto que tiene el hombre de que cuando habla de cosas que le son desconocidas por la distancia de los lugares o de los tiempos, las concibe como semejantes a las que conoce ya y tiene presentes, y las pinta como las concibe: nada tiene de extraordinario que les aplique nombres análogos, los de las cosas, que cree tener alguna relación con las que recuerda y ya no existen. (Lacunza, “Sacerdotisas...”, en Muñoz 1997).

Esos escritores transformaban ciertas manifestaciones culturales en otras, civilizadas, que ya conocemos, por “la prevención justa que tenían contra un culto malo de su yo, y cuya destrucción daba esplendente brillo a las hazañas de sus compatriotas, que formaban el tema de una epopeya que cantaban”.

Muy lejos había quedado el entusiasmo por acudir a los recuerdos patrios en la Academia de Letrán. ¿Fueron los casi treinta años de distancia de la novela a este ensayo, lo que convenció a Lacunza de que las manifestaciones culturales prehispánicas habían desaparecido y lo que quedaba debía desaparecer, y por ello, más valía tan sólo pintarlas bellas para ser noveladas?

La organización de los institutos de las corporaciones y de los cultos, es también un hecho no menos importante que las batallas y el levantamiento y la caída de los tronos y los imperios. Pero estos últimos dejan un rastro permanente, y puede decirse siempre vivo. No así los primeros: las instituciones desaparecen más o menos completamente, y los aztecas desaparecieron del todo: uno de los fines de la conquista fue extinguir esas instituciones, en especial la religión y todo lo que tenía relación con ella [...] En el estado de las opiniones de aquellos tiempos, especialmente de los próximos a la conquista, la religión india y lo que tenía relación con ella no era un objeto de que el historiador pudiese ocuparse, no diremos con amor, porque éste no puede existir en una época de civilización hacia cultos sanguinarios; pero ni aun con imparcialidad, puesto que cargaban sobre ella los odios de la conquista, y que le habían impreso su reprobación a la par la religión, el patriotismo y la humanidad [...] No ha sido nuestra intención debilitar el respeto y la gratitud con que miramos a esos escritores que nos han conservado los restos de una civilización y de una religión felizmente perdida; hemos querido sólo hacer un trabajo moral, semejante al de los naturalistas, que por los restos de una osamenta enterrada describen el cuerpo del animal de raza extinguida, a que en otras épocas pertenecían esos esqueletos. (Lacunza, "Sacerdotisas...", en Muñoz 1997).

A diferencia de Cooper (quien parecía tener una obsesión historicista), Lacunza, antes de buscar los datos históricos y basarse en ellos, escribe el romance; "novela" la historia. De la historia patria sólo toma el entorno espacio-temporal, pero para el narrador no es la exposición de hechos históricos lo más importante, sino relatar el enredo de la trama amorosa. Al haber escogido

México y los últimos días de Moctezuma inicia un proceso creativo por el cual lograría el exotismo, la diferencia con respecto a lo español, y no le importa no apegarse a situaciones verosímiles, mucho menos a datos históricos reales. Tiempo después, el mismo Lacunza reprobaría al historiador que poetiza los datos de que dispone, si bien considera que un escritor (tan sólo en el nivel lingüístico) tiene que servirse de analogías para representar cosas desaparecidas que no vio jamás. Quiere que el historiador no poetice; pero, como creador literario, se ha permitido no respetar siquiera la verosimilitud de datos históricos, haciendo analogías descabelladas que él mismo recriminaría a otros.

“La historia de los indios no es la de nuestra raza”, escribiría Francisco Zarco en 1852; es probable que quienes romantizaron a los indios y los pintaron como *buenos* salvajes hubieran tenido la idea de que, al mostrar la bondad del indio, se estaría mostrando también la del nuevo pueblo mexicano, el mestizo. Pero, para lograr esto [seguiría escribiendo Zarco], “se necesita estar dotado de un espíritu investigador por naturaleza, para registrar oscuras e inciertas tradiciones”. Espíritu que no tuvo Lacunza para crear la primera novela mexicana. Un contemporáneo suyo como Zarco echa la culpa de la pobreza de nuestra literatura a la destrucción que perpetraron los españoles sobre monumentos y códices. “Para escribir la historia con entusiasmo se necesita encontrar hechos gloriosos que registrar y sentir cierto orgullo de raza al recordar épocas memorables. Este estímulo ha faltado naturalmente a los mexicanos”.¹⁵ Pero hemos visto que Lacunza dispuso de fuentes; simplemente, no acudió a ellas para crear la ficción (cfr. D. Rall 1996: 67). Es un ejemplo de narrador literario que para crear su texto etnoficcional no tuvo curiosidad de antropólogo y posteriormente escribió sobre historia indígena (cfr. D. Rall 1996: 68).

¹⁵ Zarco en Ruedas de la Serna 1996: 178.

James Fenimore Cooper, *The Last of The Mohicans* y la creación de la literatura nacional

EL ARTISTA Y LA LENGUA INGLESA



Desde la independencia de Estados Unidos, como reflejo de las circunstancias sociopolíticas, hubo una reacción cultural en contra de la imitación de los modelos británicos; se prefirieron los clásicos con el propósito de hacer una analogía de la democracia americana con la griega. Sin embargo, la corriente que enfrentó este neoclasicismo no se hizo esperar en la segunda generación de artistas estadounidenses, y el resultado fue la búsqueda de un estilo “americano”, la lucha por la individualidad, el descubrimiento de la naturaleza como principal fuente de inspiración, el deseo de romper con el pasado pero al mismo tiempo el de crear una tradición propia. Se consideraba necesario un “*native*” art (Garret 1969: 4).

Los intelectuales querían liberarse de Inglaterra: de sus sistemas de valores, de su visión del mundo; también encontraron inspiración en el Viejo Mundo, que supuestamente despreciaban. En este panorama se pueden encontrar los elementos antitéticos del proceso de descolonización: la autonegación (de los elementos “negativos” europeos) y el autoengrandecimiento (cfr. Granqvist 1995: 17).

La tendencia general era usar la lengua como medio unificador del país (en una supuestamente homogénea variante americana).¹ La

¹ Un excelente estudio que nos dio un panorama sobre la pretendida unificación lingüística en Estados Unidos en ese tiempo, y de cómo hubo intentos de resistencia por medio de un exotismo nacionalista que utilizó transcripción fonética de ciertas lenguas indígenas es obra de Jill Lepore, *A Is for American. Letters and Others Characters in the Newly United States* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 2002). Las ideas nacionalistas de Morse, preocupado enormemente por la fonética americana, creador de un alfabeto y gran amigo de Cooper, dejaron huella sobre este novelista.

opinión de Cooper al respecto era que no sería el inglés americano en sí mismo lo que haría evidente que ya se trataba de una nueva nación, sino literatura como la que él crearía, consciente de la heterogeneidad y que pusiera de manifiesto las diferencias que se observaban tanto dentro de su país como de éste con la antigua metrópoli.

Demos un vistazo a las ideas lingüísticas en boga en aquel tiempo. Los intereses políticos decidieron tratar de unificar el lenguaje imponiendo un inglés americano, "lenguaje de la democracia".² Pero esta variante de lengua, paradójicamente, tenía tendencia hacia interpretaciones hasta cierto punto relativas: entre más vago fuera el término, el lector lo interpretaría de la manera en que más le conviniera (precisamente lo que Cooper quería evitar con sus prefacios y sus notas, como veremos). Si algún creador literario no estaba de acuerdo con esta libertad lingüística, manifestada por medio de la libre interpretación (que no era tan libre puesto que tenía que corresponder a la opinión común de la mayoría), tenía el riesgo de que para los críticos o para los lectores fuera más difícil llegar a un consenso para comprenderlo. Se ha afirmado que entre los escritores de este periodo, nadie fue más sensible que Cooper a las implicaciones de esta heterogeneidad manifiesta en el inglés americano (Simpson 1986: 148).

La revolución de independencia, la guerra de 1812³ y los problemas en cuanto a *copyright* en ambos lados del Atlántico fueron los pretextos para reflexionar y plantear la independencia que supuestamente debía tener el inglés americano. Era lugar común nacionalista, sobre todo después de esta guerra, que no había dialectos en Estados Unidos; que ahí se hablaba un inglés más claro y uniforme que el de los británicos (Simpson 1986: 103). Entre 1776 y 1850, la época llamada "early period", "language was more «loaded» in the sociological and political sense than it (mostly) is now" (*ibid.* 7); para finales de este periodo ya podía hablarse de lo

² Según lo llamó Tocqueville en 1831; Heredia en *El Iris*, de México, llamó al inglés "la lengua de los hombres libres".

³ Llamada por Cooper "the wider war for mental independence" en *Notions of the Americans* [1828], cit. por Simpson 1986: 9, 122.

que llamamos inglés americano, pues la práctica lingüística era significativamente distinto de la que escribían los británicos, gracias al sentimiento nacionalista y a los esfuerzos de lingüistas pioneros como Noah Webster; éste, como muchos otros, creía que el establecimiento de una lengua común sobre principios nacionales sería la mayor contribución a la solidaridad política y cultural entre los ciudadanos de la nueva república (Simpson 1986: 3).

Se respiraba el ansia de cambio, lo cual no significaba romper, sino primero “arreglar” o “analizar” las raíces británicas. Webster anunció en 1790, en *Rudiments of English Grammar*:

Now is the time, and this the country, in which we may expect success, in attempting changes favorable to language, science and government (cit. y cursivas de Simpson 1986: 25).

O William Thornton, en 1793, en *Cadmus; or, a Treatise on the Elements of Written Language*:

You have corrected the dangerous doctrines of European powers, correct now the languages you have imported, for the oppressed of various nations knock at your gates, and desire to be relieved as your brethren. [...] The AMERICAN LANGUAGE will thus be as distinct as the government, free from all the follies of unphilosophical fashion, and resting upon truth as its only regulator (cit. y versales de Simpson 1986: 25).

En 1821 se fundó la American Academy of Languages and Belles Lettres, bajo la presidencia de John Mason, teniendo como misión el desarrollo del inglés americano y con una política entre la anglofilia y el nacionalismo más agresivo. A pesar de estos esfuerzos, las convenciones americanas se diferenciaron del inglés británico mucho menos de lo que los patrioterros habían deseado. Las principales “desviaciones” del inglés americano fueron las propuestas teóricas principalmente de Webster, con su *Compendious Dictionary of the English Language, in which 5,000 Words Are Added to the Number Found in the Best English Compendis*, de 1806. Él sostenía que los diferentes dialectos del inglés americano responden a configuraciones sociales particulares (Simpson 1986: 27). Su criterio fue

conservador, se sentía comprometido con el eufemismo, pero al mismo tiempo permitía la entrada de modos, expresiones y palabras que nominalizaban realidades nuevas, siempre y cuando no fueran "vulgares". Este lingüista dio a su diccionario el adjetivo de americano en 1828: *An American Dictionary of the English Language*.

Durante el "early period" surgió una tendencia en este sentido que se vería reflejada en las novelas de Cooper (Adams 1990). La conciencia lingüística se hacía patente en todos los ámbitos, desde el hecho de nombrar o volver a nombrar lugares, como en los diarios de Lewis y Clark.⁴ Se ha comprobado que sus transcripciones fonéticas de las palabras indígenas que encontraron es extraordinariamente escrupulosa. En cuanto a nombrar, es muy raro que muestren tener algún escrúpulo o conciencia de que los sitios o accidentes geográficos que van descubriendo ya han sido nombrados anteriormente por los indios (Simpson 1986: 121), lo que sí hace Cooper en *The Last of the Mohicans*.

En general, había pánico contra las "wigwam words" y reticencia por hacerlas entrar a la "bella literatura"; no se optó por representar los dialectos o los usos comunes del lenguaje o, si se hizo, fue bajo la forma de distracciones humorísticas (Simpson 1986: 145-146). Poetas como Fitz-Greene Halleck (1790-1867) y William Cullen Bryant (de quienes Cooper tomó epígrafes para la novela que analizamos) se habían abocado a la empresa cultural de ofrecer al lector americano un sentido de pertenencia mucho más acendrado (Granqvist 1995: 41). Bryant llegó a ser llamado el primer poeta estadounidense, aunque su americanismo se vio reflejado sólo en algunas de las temáticas que seleccionó; en su volumen de *Poems*, aparecido en 1821 y citado como el origen de la poesía estadounidense importante, no se encuentra ningún americanismo reciente para su tiempo: aunque incluye *mocasin* y *snow-shoe*, ambos

⁴ Cooper se basó en ellos para terminar *The Prairie* en Francia, pues no conocía el oeste americano aunque, en una especie de expansionismo literario, ansiaba situar el mismo tipo de hechos heroicos de *The Last...* fuera de Nueva Inglaterra y con otros pueblos indios. Se dice que *The Prairie* fue su novela favorita de la serie de *Leatherstocking*, si bien esta apreciación puede responder a que cuando terminó de escribirla tenía "homestickness" (Snodgrass 1997: 81).

vocablos estaban registrados desde el siglo XVII y eran muy usados por poetas británicos; prefiere usar *battle-axe* y no *tomahawk*. Escribe, en suma, una versión impecablemente correcta del inglés británico (Simpson 1986: 138).

Un ejemplo en que se explica una alusión a terminología indígena es el volumen de poesía de David Humphreys, titulado *Miscellaneous Works* (1804), donde aparece la frase nominal *red men*, que no había sido registrada en el diccionario de Samuel Johnson, *A Dictionary of the English Language, in which the Words Are Deduced from their Originals*, 4^a ed. 1773, ni lo fue después en el de Noah Webster (1806). Humphreys la explica al lector: "the aboriginal inhabitants of America denominate the European the *pale*, and themselves the *red flesh*" (Simpson 1986: 95), especificando que esta expresión es muy común en Nueva Inglaterra.

Por lo tanto, en la euforia nacionalista los escritores americanos pretendían usar la lengua para dar nombre a una realidad distinta, contribuyendo, por tanto, a la creación de una variante del inglés diferente al británico. Una de las maneras de lograrlo fue describiendo pormenorizadamente el entorno americano, y en ocasiones reprimiéndose ante la tentación de acudir a motivos extranjeros para que apareciesen en sus textos.

Para el crítico Nevius, no tenía razón de ser el sentimiento de inferioridad colonial que manifestaban contemporáneos del escritor respecto a la literatura estadounidense en germen, pues el bosque americano había encontrado al fin su poeta (Cooper), que era superior a Scott en la calidad de su imaginación visual (Nevius 1976: 2). Una de las motivaciones de Cooper era que se apreciaran los escenarios americanos, dejar memoria de ellos, así como Scott había popularizado el paisaje de Escocia; el novelista estadounidense quería reforzar la influencia del apego a lo local para asegurar el surgimiento de orgullo cívico. Cooper usaba el término "romántico" para calificar sus paisajes, y lo intercambiaba por "picturesque", empleando este último con el significado de "capaz de ser representado en una pintura".

El bosque americano no tenía accesorios artificiales con que particularizar el paisaje, que de los cuales sí podía disponer el escritor europeo como motivos literarios: ruinas, castillos o abadías,

y no podemos olvidar que la búsqueda de una contraparte de esto vino a ser una especie de contestación al desafío literario no declarado. Para suplir esta falta, cuando Cooper no ocupa un paisaje "real" hace un esfuerzo por crear el equivalente de las ruinas europeas en uno imaginario: por ejemplo, en el capítulo XIII, la comitiva pernocta en un antiguo fuerte, ahora cementerio de guerreros vencidos por los mohicanos.

Tanto política como popularmente se autoproclamaba la democracia como la ideología dominante, y se afirmaba que la cultura estadounidense era pluralista, que las diferencias podían convivir; pero un creador como Cooper estaba también muy consciente de estas diferencias, y son las que plasma en sus novelas como particularidades "nacionales" (a lo que se refería Webster) del inglés americano; Cooper ofrece un nuevo vocabulario porque estaba abocado a la cuestión de una lengua nacional. El crítico británico Simpson, gran estudioso del novelista y a quien sus americanismos provocan mucho "ruido" lingüístico, toma a Cooper como el incómodo ejemplo (para las pretensiones políticas estadounidenses de su tiempo) que hacía conciencia, a través del registro en sus textos literarios de las diferencias entre quienes convivían en Estados Unidos, que la existencia de una cultura democrática era muy cuestionable.

En muy gran parte de la bibliografía sobre Cooper se repite la anécdota respecto a que su motivación para convertirse en creador literario fue una apuesta a su esposa: el futuro autor, arrojando la exitosa novela inglesa que le leía en voz alta, afirmó que él podía escribir algo mucho mejor.⁵ Es decir, la idea de Cooper al escribir fue crear textos de ficción mejores que los de la literatura inglesa contemporánea. Si bien el tema elegido para la primera novela fue sólo para ganar la apuesta (*Precaution*, de 1820, "novel of manners" situada en Inglaterra), fue a partir de la segunda (*The Spy*, 1821), en la que introdujo un tema americano (espionaje en pro de la revolución de independencia de las Trece Colonias) cuando obtuvo el éxi-

⁵ Slotkin en Cooper 1986: i; Cunliffe 1986: 89; Rozakis 1995: 25; Susan Fenimore Cooper, cit. por Wallace 1986: 64; Birzer y Willson en Cooper 2000: x; Snodgrass 1997: 79, quien afirma incluso que la novela arrojada era de Jane Austen.

to. Tengamos en cuenta también que antes de iniciarse como escritor, Cooper hizo lo que ahora llamaríamos estudios sobre el mercado y el público a que destinaría su obra (Wallace 1986).

No fue difícil para el autor darse cuenta de que un factor muy importante de su éxito literario era resultado de haber dado forma escrita a esta idea: una de las maneras de que la novela americana fuera mejor que la inglesa era diferenciar a aquélla en motivos, personajes, escenarios, situaciones y algo de léxico, todos éstos parte de la realidad americana. Desde luego que no pensaba en la novela inglesa en general, sino en los trabajos de Amelia Opie, Hannah More o William Wilberforce, autores británicos de "moral fiction" (Wallace 1986: vii, 69, 184) porque como un *gentleman* republicano conservador y con cierta cultura reconocía la calidad literaria en ciertas obras y escritores de su madre patria. La calidad de Scott le era incuestionable, así como el aceptar su merecida popularidad en Estados Unidos (que, según algunos, ni el mismo Cooper ni Irving igualarían siquiera en su propia tierra; véase Granqvist 1995: 27).

A pesar de esto, y de que era costumbre de la crítica artística poner apodos de nombre europeo y gentilicio americano a los que en nuestro continente emulaban el arte occidental, por lo que a Cooper se le llamó "el Scott americano", se dice que a Cooper le molestaba este cumplido porque a él lo situaba en segunda instancia; sabía que a nadie se le hubiera ocurrido referirse a Scott como "el Cooper inglés" (Cunliffe 1986: 89). Algunos opinan que parte del secreto de su éxito fue que nunca tuvo un complejo de inferioridad frente a los novelistas británicos (Charvat 1992: 73).

En *Notions of the Americans*, de Cooper (1828), el patriota Cadwallader expone que Estados Unidos tiene el mismo derecho a la lengua que Gran Bretaña y que crearán una literatura que será "felt with a force, a directness, and a common sense in its application, that has never yet been known" (1: 323, 327; 2: 122); "the prodigious influence that England has and still exercises over American thought is both amazing and mortifying".⁶

⁶ Carta de Cooper a sus editores Colburn y Bentley (1831), enviándoles las pruebas corregidas de *The Bravo*, cit. por Simpson 1986: 153.

Cooper no se dejó llevar por la euforia de la nominalización, ni estuvo de acuerdo, por ser imposible, con la idea websteriana de hacer surgir un inglés americano común a todas las regiones de Estados Unidos. Si bien el propio padre del novelista fundó un pueblo al que llamó Cooperstown, el escritor estaba consciente de que la mayoría de estos nombres podían ser efímeros. Pero su entusiasmo nacionalista nunca será exacerbado; en *The American Democrat* (1838) Cooper criticará el abuso de la elocuencia en la democracia, por sus ambiciones efectistas, la verbosidad y el ansia del pueblo por mayor simplicidad. Da una regla para la innovación y los neologismos: "In all cases in which the people of America have retained the *things* of their ancestors, they should not be ashamed to keep the *names*"; no se deberían inventar palabras nuevas si existían las adecuadas para nombrar.

Cooper estaba de acuerdo en que en la nueva nación tenía que haber nuevos nombres, pero sólo para las cosas nuevas.⁷ El novelista pretende que la veracidad de sus narraciones americanas se contraponga a la imaginación que contiene la mala literatura exportada por el Viejo Mundo. Por tanto, la creación americana, tanto geográfica y humana, como literaria, requiere de nombres nuevos. La lengua heredada es vieja; pero a través de la introducción de las nuevas palabras, ininteligibles para quien no estuviera dispuesto a aceptar su realidad, la vieja lengua adquirirá la vida de que está llena el Nuevo Mundo. Por la utilización léxica descrita Cooper responde al calificativo que algunos autores le han dado como "linguistic patriot"; pero son estas características de su discurso, unidas a la creación del personaje de Nathaniel Bumppo (Hawkeye), a quien hace usar de manera tan peculiar el inglés americano (la recién definida lengua nacional), lo que da a Cooper el título de "founder of a national fiction" (Simpson 1986: 165).

En cuanto a ejemplos del léxico empleado, Cooper se vale de diversas vías para introducir los americanismos. En ocasiones no da ninguna explicación, sino que usa la palabra con nuevo sentido que Webster le ha dado (*live-oak* en *Notions...*); otras veces utiliza

⁷ Nombres que el americano, como nuevo Adán (Gén. 2: 19-20), impondría.

cursivas, o comillas para los localismos o palabras inusuales, incluso las define rápidamente entre paréntesis dentro del texto; pero, sobre todo, Cooper prefiere explicar en beneficio del lector británico (Simpson 1986: 150); para el novelista, el rasgo más importante para caracterizar el inglés americano son los neologismos. Por estudios que se han hecho a los originales de sus cartas y diarios, así como a algunas de sus novelas (véanse *The Wept of Wish-ton-Wish* o *Wyandotté*), se sabe que el escritor tenía mala ortografía y que encargaba a tipógrafos y editores la corrección; asimismo, daba instrucciones de que no le importaba la manera en que se imprimieran en sus novelas las palabras que ya tenían dos formas gráficas, inglesa y americana, así como ninguna otra particularidad ortográfica, "except in words of particular signification and proper names";⁸ para *The Pioneers*, la orden del autor en cuanto a excepciones abarcó "words of local use, the names, or those which are evidently intended to be corrupt" (cit. por Simpson 1986: 157).

Acerquémonos un poco más a las diferencias lingüísticas por las que se caracteriza la obra literaria de Cooper. Al incluir la temática indígena, este escritor se preocupó en gran medida por la manera en que introduciría términos como topónimos y nombres propios, que gustó siempre de explicar. Queremos remarcar el recurso de haber acudido a fuentes histórico-antropológicas con un ejemplo que había empleado anteriormente en *The Pioneers*, cuestión que nos interesa porque atañe a la supuesta influencia del indio en el inglés americano. Se dice que para documentarse acerca de las naciones indias (principalmente hurones y delawareos) que protagonizarían sus relatos, Cooper se basó principalmente en la obra del misionero moravo Heckewelder (cit. en Simpson 1986: 172). Entre muy diversa información que encontramos en *The Leatherstocking Tales* respecto a las costumbres de los indios, Cooper extrajo de allí un dato lingüístico como el siguiente:

In America the term "Yankee" is of local meaning. It is thought to be derived from the manner in which the Indians

⁸ Cooper cit. por Simpson 1986: 152-153; Cooper, *Letters and Journals*, ídem 1982: 252-253, 394.

of New England pronounced the word "English" or "Yengeese." New York being originally Dutch province, the term of course was not known there, and further south different dialects among the natives, themselves, probably produced a different pronunciation. Marmaduke and his cousin (personajes de la novela en que aparece la nota) being Pennsylvanians by birth were not Yankees in the American sense of the word (Cooper 1985 [nota en la 1ª ed., 1823]: cap. IV, 55).

Cooper, así, continuaba en su novela con un debate sobre esta etimología, puesto que en 1809 se había dicho que era corrupción india de Yorkshire; en 1810, Webster la derivaba del persa *janghe* o *jenghe*: *warlike man, swift horse*, por extensión "one who is prompt and ready in action, or magnanimous"; título del Khan mongol Jenghis, traducido al inglés *Yankee King, Warlike Chief* (Webster cit. por Simpson 1986: 173). Después de la novela de Cooper, las ediciones de Webster de 1828 y 1830 citaron la hipótesis de Heckewelder y Cooper. De cualquier manera, hacemos énfasis en que Cooper prefiere la etimología americana que concuerde más con la historia "real" y que puede aplicarse entre estadounidenses como un gentilicio o localismo, y no que lo apliquen los extranjeros a todos los estadounidenses.

El autor, cuando esta voz es enunciada explícitamente como tal y no sólo a través de un personaje, evita un "fastidiously correct transatlantic style", es decir, es un difusor de americanismos (Simpson 1986: 170). Pero del amplio muestrario que nos da el estudio del crítico británico Simpson (si bien nos previene que no es absolutamente exhaustivo), como son vulgarismos y términos relacionados con el mundo marítimo o flora y fauna, el *Dictionary of Americanisms* de Mathews cita *The Pioneers* como el primer registro escrito de este tipo de vocablos, y Cooper los siguió utilizando y en ocasiones repitiendo las explicaciones en toda la serie de *Leatherstocking* y en otras novelas "de indios".⁹ Entre los

⁹ Como *The Wept of Wish-ton-Wish*, 1829; *Wyandotté*, 1843; *Satanstoe*, 1845; *The Chainbearer*, 1845; *The Redskins*, 1846; *The Oak Openings*, 1849.

americanismos, nos interesan los que atañen al motivo del indio, como *tomahawk* (desde el cap. I de *The Last...*, lo utilizó sin cursivas ni notas, cuando algunos de sus contemporáneos usaban *battle-axe*); *half-breed* (el diccionario de Mathews afirma que es una innovación del siglo XVIII, si bien Cooper puede haberlo tomado de los diarios de Lewis y Clark); *brave* como sustantivo, aplicado a los indios; *red-skin*, que Cooper introducirá desde *The Pioneers* y que no aparecía en los diccionarios de Webster pero estaba consignado desde 1699 según el *Dictionary of Americanisms* de Mathews; *Yengeese* (dicho por los indios refiriéndose a novoiñgleses) y *wampum* (ambos en el cap. XXX), etc. Particularmente *The Last...* fijó el uso de *suc-ca-tush* o *succotash* (nota del cap. XXVIII), *pale-face* (en el diccionario de Mathews desde 1823, es decir, también después de la primera novela indianista de Cooper); *war-path*, *sassafras*, *fire water...* En *The Last...* se registraron por primera vez en literatura *wish-ton-wish* (cap. XXII; este término que daría origen a otra novela, como vimos, o el compuesto *war-path* y los topónimos que aparecen desde los subtítulos de otros trabajos, como Susquehanna) y *war-paint*. Es decir, el escritor procura y logra dar el efecto de que en Estados Unidos, la nueva nación cuya cultura estaba presumiendo a Europa, el contacto con los indios había sido tal que sus lenguas y algunas de sus costumbres habían penetrado al modo de vida cotidiano de los estadounidenses, y el inglés con que un americano se comunicara con un británico sería correcto, pero exótico y pintoresco. Cooper muestra una "América" en donde puede haber aventuras con indios aliados o enemigos; para ir allí hay que conocer cierto vocabulario exótico, reflejo de la riqueza y diversidad no sólo material, sino también humana, que en esta tierra se puede encontrar.

Hablemos ahora del autor-editor. Cooper fue el primer escritor de *fiction* profesional en Estados Unidos, en el sentido mercantil y moderno que damos a este término, pues en los 31 años que se dedicó a ello vivió de escribir; su éxito tenía altibajos, pero fue continuo. Se ha intentado comparar con él a algunos de sus contemporáneos, como Irving y Hawthorne, pero éstos tuvieron periodos en que sus medios principales de subsistencia fueron sus empleos burocráticos, y su producción literaria es muy espaciada.

Bryant y Edgar Allan Poe trabajaron mayormente como editores de publicaciones periódicas, y Emerson obtenía ingresos principalmente como conferencista. Se puede decir que, en promedio, Cooper escribió una novela por año. Llegó a prometer por anticipado a sus editores dos o tres novelas sobre temas o ambientación específicas. "I find the mere composition of a tale a source of pleasure", es como calificaba su ejercicio creativo (cit. por Charvat 1992: 68-72). Se sabe que no quemaba manuscritos, los guardaba para reescribir posteriormente.

Filadelfia era un gran centro de publicación e impresión, que orgullosamente ostentaba trabajos editoriales de la misma calidad que los hechos en Europa. Fue a esta ciudad y no a Nueva York, como había hecho anteriormente, a donde Cooper envió los manuscritos de las obras que escribió en Europa, que generalmente aparecían publicadas en América con uno o dos meses de retraso con respecto a Londres. Por lo regular, los textos fueron publicados antes en Europa incluso cuando el escritor se encontraba radicando de nuevo en Estados Unidos. La primera fue *The Prairie*, en 1827. Ese mismo año el editor Goddellin publica en francés obras anteriores y paga a Cooper por concepto de traducciones. Hacía viajes a cada ciudad europea para supervisar el proceso de edición: Londres, París, Dresde... En 1831 cobra 50 libras por la revisión y redacción de nuevos textos introductorios de cada una de sus obras para los editores Colburn y Bentley, de Londres; recibe regalías por concepto de traducciones a otras lenguas europeas; ese año espera ganar veinte mil dólares. A pesar de todo su cuidado, a partir de 1843 sus ingresos editoriales comenzaron a disminuir drásticamente porque las reimpresiones en el extranjero de obras anteriores fueron muy baratas.

Cooper estaba apenas abriendo el mercado en su propio país para la novela nacional; dependía del mercado británico, por lo que no podía enarbolar una identidad lingüística estadounidense de manera descaradamente combativa. Su propuesta se dio de una manera mucho más compleja y sustancial, asumiendo y poniendo en práctica sus ideas políticas y sus principios sociolingüísticos. Se considera que sus novelas tenían una doble vida, porque en la mayoría de los casos la edición americana y la británica salieron a la luz al

mismo tiempo (en Londres; la serie llevaba el título de Standard Novels) o, cuando mucho, la segunda edición era simultánea e incluía ya las notas de pie de página.

El mismo Cooper revisaba las pruebas de la mayoría de sus libros, y posteriormente para las nuevas ediciones británicas de sus primeras novelas, en especial para Colburn y Bentley, a quienes ofrecía redactar las dichas notas a pie de página para explicar terminología americana.¹⁰ El autor llamaba a la revisión de una de sus novelas "purification", y lo consideraba un trabajo pesado: "£300 would hardly reward me for the vexation of spirit caused by reading nine novels written by myself", escribía a Bentley (cit. por Charvat 1992: 71).

A raíz de la primera novela, *Precaution* (1820), comenzó a frecuentar la librería de Charles Wiley, y a escribir reseñas para la publicación periódica de éste, *Literary and Scientific Repository*. Obtuvo el éxito comercial y de prestigio literario con su segundo libro, *The Spy* (1821); se tradujo al francés y se publicó en París. En 1822 se mudó a la ciudad de Nueva York, para estar más cerca de los editores. *The Pioneers* (1823), con lo que inició la saga de Leatherstocking, vendió 3500 copias tan sólo la mañana de su salida a la venta; la edición inglesa de Murray ya no fue pirateada, como sus novelas anteriores. Con la publicación de *Lionel Lincoln* (1825) proyectó una serie de obras bajo el título general de *Legends of the Thirteen Republics*, pero *Lionel...* fue su primer fracaso comercial. Sin embargo, pronto se resarciría con *The Last of the Mohicans*, y marcha a Europa cargando con el manuscrito inconcluso de *The Prairie* que, junto con *The Red Rover*, llegarían a ser de sus libros más exitosos, publicados ambos en 1827.

Es interesante también, haciendo un paréntesis dentro del trabajo de Cooper como profesional de la literatura, los problemas que le dio y en que participó a causa de la famosa guerra del *copyright*. Los autores estadounidenses estaban en desventaja contra

¹⁰ Ya para la segunda edición de *The Pathfinder* no fue tan explícito en estas notas, pues no recibió el pago extra que generalmente exigía por este trabajo. Véase Simpson 1986: 24, 153, 174.

las ediciones piratas y más baratas de escritores británicos; esto terminó hasta 1891, en que el Congreso autorizó arreglos recíprocos de *copyright* con naciones extranjeras (Simpson 1986: 143).

De 1815 a 1825 la mayoría de los libros de literatura se importaban de Inglaterra, y como se publicaba muy poco en Estados Unidos, la cuestión de *copyright* no parecía preocupar. Pero a partir de 1825 la situación cambió: los libros de, por ejemplo, Scott y Byron eran extremadamente populares y había muchas reimpressiones americanas, mercado dominado por Henry C. Carey & Lea, de Filadelfia, con quienes Cooper se contactó para que fueran sus editores. Por ellos el escritor tomó conciencia de lo grave que era el incremento al arancel sobre libros importados, lo cual también impulsaba a la edición de libros americanos. Fue uno de los pocos autores estadounidenses conocidos y bien acogidos por el público lector británico, y quizá por esto se interesó por la cuestión del *copyright*. Llegó a manifestar:

Unless we have a copyright law there will be no such thing as American literature in a year or two. At present very few writers are left. With a copyright law we shall have not only a literature of our own but literature of an improved quality. (Cooper cit. por Barnes 1974: 83).

Al otro lado del mar, el editor londinense Richard Bentley cumplía honestamente con las regalías debidas al autor, y éste trabajaba cuidando sus propias ediciones trasatlánticas. Se dice que para el año de 1855 Bentley había pagado a autores estadounidenses sumas considerables, pero al que pagó más, sin duda, fue a Cooper:

Cooper £12,590
 Prescott £2,495
 Irving £2,450
 Melville £660
 Bancroft £600 (Barnes 1974: 175).

Por todo lo que hemos visto podemos explicarnos por qué el autor que escribe los textos introductorios en *The Last of the Mohicans* no quiere permitir que el lector piense que no se ha informado lo

suficiente en historia y antropología; por ello, avisa que no se confiará solamente a su propia inventiva, y está seguro de que el comprador del libro estará complacido. Nótese que no sólo se refiere a quien lee, sino a quien compra; incluso se ofrece amablemente a impartir sus conocimientos como un servicio que debe dar quien hace el libro a quien paga por él. Como buen vendedor, el autor ofrece lo que él entiende por más calidad —veracidad histórica, explicaciones— por su dinero.

En 1849 se hizo una edición de sus obras, lo cual llevó a una revaloración de sus novelas y de alguna manera restauró su reputación como “el primer” escritor estadounidense (Slotkin en Cooper 1986: i). Al cuarto año después de su muerte, una casa editora aseguraba haber vendido 300,000 ejemplares de sus novelas (Charvat 1992: 69). No fueron los esfuerzos lexicológicos, con sus reglas o convenciones, lo que diferenció la expresión del nuevo país y le dio el carácter de americana, sino literatura como la de Cooper.

En suma, podemos decir que este escritor plasmó su nacionalismo en sus obras, pero no lo llevó a un fanatismo exacerbado en contra de Inglaterra, pues estaba consciente de que los lazos culturales, por el uso mismo de la lengua, no podían romperse completamente. Antes bien, tal parece haber elaborado una especie de “nacionalismo empresarial”¹¹ literario-editorial que iba encaminado a exportar a Inglaterra novelas estadounidenses de calidad. Cooper fue entonces, además de creador, un empresario editorial visionario.

¹¹ Idea tomada de las ciencias sociales. Me la dio a conocer el Dr. José Luis Orozco, de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM.

ALGUNOS DATOS DE PUBLICACIÓN DE OBRAS DE COOPER

<i>año</i>	<i>título (ed. americana)</i>	<i>primero sale a la luz</i>	<i>posteriormente</i>
1820	<i>Precaution</i>	Nueva York. Fracaso comercial	
1821	<i>The Spy</i>	Nueva York	Trad. al francés; casi simultáneamente en París. En Londres, para 1851 había llegado a la 5ª ed.
1823	<i>The Pioneers</i>	Nueva York	Londres, Murray; la primera que no le piratean
1826	<i>The Last of the Mohicans</i>	Nueva York	Londres
1827	<i>The Prairie</i>	Londres, abril	Filadelfia, mayo
1827-1828	<i>The Red Rover</i>	París y Londres, noviembre	Filadelfia, enero
1828	<i>Notions of the Americans</i>	Londres, junio	Filadelfia, agosto
1829	<i>The Wept of Wish-ton-Wish</i>	Florenia (no pudo arreglar la publicación en París ni Marsella)	
1830	<i>The Water-Witch</i>	Dresde, mayo	
1832	<i>The Heidenmauer</i>	Londres, julio	Filadelfia, septiembre
1833	<i>The Headsman</i>	Londres, septiembre	Filadelfia, octubre
1837	<i>Gleanings in Europe*</i>	France: Londres, enero England: Londres, mayo	Filadelfia, marzo Filadelfia, septiembre
1838		<i>Excursions in Italy:</i> Londres, febrero	<i>Italy:</i> Filadelfia, mayo
1838	<i>The American Democrat</i>	Cooperstown (ed. del autor)	
1838	<i>Chronicles of Cooperstown, Homeward Bound</i>	Londres, mayo	Filadelfia, agosto
1838	<i>Home as Found</i>		noviembre
1840	<i>The Pathfinder</i>	Londres, febrero	Filadelfia, marzo

1840	<i>Mercedes of Castile</i>	Filadelfia, noviembre. Fracaso editorial; el editor le pidió resarcir pérdidas	Londres, diciembre
1842	<i>The Wing-and-Wing</i>	<i>Jack O' Lantern**</i> en Londres, noviembre	Regreso al éxito; se calculó el mismo que <i>The Spy</i> , de 1821
1843	<i>Wyandotté</i>	Londres, agosto	Filadelfia, septiembre (el mismo éxito que <i>The Pioneers</i> , 1823)
1844	<i>Afloat and Ashore</i> <i>Miles Wallingford</i>	Cooperstown (ed. del autor) <i>Lucy Hardinge,**</i> Londres, septiembre	Londres: Bentley, junio octubre
1846-	" <i>The Islets of the Gulf</i> "	Como folletín en <i>Graham's Magazine</i> , de Nueva York	En <i>Miscelany</i> , ed. Bentley
1848		<i>Jack Tier,***</i> marzo 1848	<i>Captain Spike</i> , marzo 1848
1849	<i>The Sea Lions</i>	Nueva York, abril; éxito comercial	Londres, abril; fracaso
1849	<i>Works, Collected Edition</i>	Nueva York, G.P. Putnam, ed. 11 vols.	

El cuadro es de elaboración propia.

* *Gleanings in Europe* se publicó en Londres en tres partes y con tres distintos títulos. En Filadelfia fueron sólo partes I y II, y a la III se le puso el subtítulo de *Italy*.

** Título de la misma obra, pero publicada en Londres.

*** Título de la misma obra antes aparecida como folletín, pero ahora en su versión completa. Para la publicación periódica de Bentley le cambió nuevamente el título. Agradezco a Hugh C. MacDougall, secretario y tesorero de la James Fenimore Cooper Society en Cooperstown, Nueva York, su información respecto a esta novela en particular (aventuras en el Golfo de México, en la que se hace referencia a los conflictos bélicos con nuestro país) y a la obtención de obras raras de Cooper en general, con lo cual me aboqué a su seguimiento.

ORGANIZACIÓN DEL RELATO

También se ha distinguido notablemente un eminente escritor americano, Fenimore Cooper, que escribió una serie de lindísimas novelas describiendo con pincel maestro la fundación de las colonias europeas en los Estados Unidos, sus guerras con las valientes tribus aborígenes. Tales cuadros de Cooper sorprenden por su originalidad; han tenido extraordinario éxito en el mundo.

Altamirano, Revistas literarias de México, 1868

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



asemos por fin al análisis de *The Last of the Mohicans*. Los elementos que más nos interesan en cuanto a la definición del relato son el hecho de que es un mundo construido por un narrador; y que el autor manifiesta determinadas motivaciones de índole social e ideológica, por medio de la creación de ese narrador y de las técnicas con que éste organiza el relato.

El objetivo manifiesto de la novela se encuentra contenido desde el subtítulo: *A Narrative of 1757*: el año alude a la masacre en el fuerte William Henry en la guerra franco-india, suceso no descrito sino hasta el capítulo XVII, donde en la publicación original finalizaba la primera parte de la novela. Para lograr ese cometido el autor se sirve de un narrador omnisciente, organizador de un relato de ficción, que introduce personajes ficticios. Toda la primera parte del texto es un viaje que ha de culminar en la sangrienta toma del fuerte, es decir, se refiere al subtítulo; y la segunda parte responde al título, la manera en que sucumbirá "the last of the Mohicans".

1757: Inglaterra lucha contra Francia y seis naciones indias por la posesión del territorio norte de Nueva Inglaterra. La acción se desarrolla en los alrededores del lago Champlain. Del fuerte Edward parten las hermanas Cora y Alice a reunirse con su padre, el coronel escocés Munro, cuyas fuerzas se encuentran resguardando colonos en el fuerte William Henry. Las mujeres van escoltadas por el

mayor Duncan Heyward, joven y apuesto novoiñglés enamorado de Alice, la rubia hermana menor. Llevan un guía indio de la tribu de los hurones: Magua. Este joven guerrero, altivo, desconfiado, desafiante, oculta a Heyward, que es de los jefes de su nación y que está aliado con los franceses; sólo hace que la comitiva camine en círculos, pues pretende secuestrar a las hermanas. Sin suponer la verdad sobre Magua, Cora, hermosa mestiza, siente por él atracción y miedo a la vez. Se une a los viajeros el joven reverendo David Gamut.

Desorientados y durante breve ausencia de Magua, los caminantes se topan con el cazador americano Nathaniel Bumppo, a quien las tribus delaware han dado el nombre de Hawkeye. Hombre maduro en la plenitud de sus facultades físicas; locuaz, pero no impertinente, si bien prevalece en él la acción sobre la medida, lo cual es motivo de sus constantes discusiones con Gamut. Orgulloso de su ascendencia racial sin mezcla, leal a los ingleses como fundadores legítimos de las colonias, es temido por los indios por su habilidad con el rifle, por lo que los hurones lo llaman La Longue Carabine. Ha sido colono, pero por voluntad propia prefiere vivir en los bosques, alejándose de errores e injusticias inherentes a la civilización. Habla perfectamente delaware y un inglés que se diferencia ya del británico. Lo acompaña Chingachgook, hombre maduro también, perteneciente al pueblo mohicano, cuyos últimos descendientes son él y su hijo Uncas. Estos tres personajes son presentados y descritos en el crucial capítulo III, donde en un diálogo se explica el título de la narración; se ha establecido también que los mohicanos dieron origen a todas las tribus delaware, amigas de los ingleses y enemigas de los hurones y sus seis naciones indias aliadas. Chingachgook es también fuerte, valiente, leal, pero en contraste frente a su amigo blanco, es serio, grave, reflexivo, sagaz, impasible; anda semidesnudo, y aunque puede disentir en opinión, sirve y obedece a Hawkeye. El joven Uncas, aunque viste sayo de cazador como Hawkeye, deja ver un cuerpo bello y escultural; es fogoso, ágil, se permite reír. Se muestra delicado y caballeroso con las mujeres, pero implacable contra sus enemigos; como su padre, está orgulloso de sus ancestros; es cuidadoso, detallista, inteligente. Entre él y Cora surgen atracción y simpatía.

Hawkeye desenmascara a Magua ante Heyward, pero el hurón escapa. El cazador y los mohicanos se ofrecen a llevar a la comitiva hasta el fuerte William Henry, y son seguidos de cerca por

los hurones liderados por Magua. En los capítulos V a IX, se describe detalladamente el paisaje, los indios y las relaciones entre los personajes: los guías esconden a los viajeros en una cueva rodeada por las cataratas del río Glenn. Los hurones irrumpen en el refugio y la comitiva los rechaza; los mohicanos y Hawkeye huyen a nado. Magua y sus guerreros llevan a sus cautivos por el bosque y hacen preparativos para su tortura y muerte si Cora no accede a convertirse en mujer del jefe hurón, sediento de tomar venganza en la hija del coronel Munro, quien lo había azotado públicamente por embriagarse. Los prisioneros son rescatados sorpresivamente por los guías; los mohicanos derrotan a sus enemigos y realizan escarpes, para llevarse trofeos de su victoria.

Entre la persecución constante de los hurones, Hawkeye, Chingachgook y Uncas conducen a los viajeros hasta las afueras del fuerte William Henry, sitiado por los franceses. En la confusión y con el ardid de hacerse pasar como rehenes de los franceses, Heyward y Cora consiguen, hablando a los vigías en francés, romper el cerco y reunirse por fin con Munro.

El coronel envía a Heyward a negociar la capitulación con Montcalm, el general francés que mantiene el sitio. Antes de entregar a Munro la respuesta que le ha dado Montcalm, Heyward pide al escocés la mano de Alice; Munro se ofende suponiendo que se le pide la mano de su hija menor por discriminación racial hacia la mayor, lo cual Heyward niega.

Munro se rinde ante los franceses, por la promesa de Montcalm de que se respetará la vida de los colonos que habitaban el fuerte; pero Magua exige secretamente al general francés que se los entregue. Montcalm, impotente para dominar a los hurones, acepta a cambio de que los indios no ataquen a los franceses. Se lleva a cabo la matanza cuando los colonos van saliendo del fuerte, episodio que motiva la narración.

Munro, Heyward, Hawkeye y los mohicanos, que escaparon a la matanza, rastrean a Magua, que se ha llevado a Alice como rehén para que Cora lo siga; Gamut, a quien los indios creen loco, no se separa de ellas. En un combate con los hurones Uncas es hecho prisionero; pero sus compañeros continúan el rastreo de Magua y sus cautivas.

Gamut ha quedado rezagado de los hurones, por lo que los perseguidores lo encuentran. Heyward, haciéndose pasar por médico brujo; Gamut, y después Hawkeye disfrazado de oso, se intro-

ducen al campamento hurón donde están cautivos Alice y Uncas. Magua sorprende a Heyward, pero entre éste y Hawkeye lo amordazan; Heyward y Alice huyen hacia el campamento delaware, adonde Magua ha llevado a Cora en depósito como prisionera de guerra. Mientras, Hawkeye ha hecho pasar a Gamut por Uncas y libera a éste, por lo cual ya puede huir con el cazador al campamento delaware. Sin embargo, todos son capturados.

Magua, por medio de su elocuencia y astucia política, es nombrado jefe de los guerreros que van a exigir ante el anciano jefe supremo de los delawares, Tamenund, la entrega de los cautivos. En una especie de juicio, Magua lo convence, pero Cora suplica al anciano, y por respeto hacia el recuerdo de la bondad de William Penn con los indios, decide ser benévolo con los blancos y permitirá que se defiendan; hace traer a Uncas. Al no convencerse el juez, en el momento que el joven mohicano es conducido a suplicio se revela, por un tatuaje de tortuga que Uncas lleva en el pecho, que es el último mohicano: le corresponde el lugar de príncipe supremo de todas las tribus delaware, ya que el pueblo mohicano, al cual se creía extinto, es el tronco de toda aquella nación. A pesar de tal descubrimiento, el mismo Uncas tiene que aceptar que todos pueden quedar libres excepto Cora: por leyes de honor guerrero entre naciones pertenece legítimamente a Magua, quien se la lleva.

Posteriormente, todo el campamento delaware parte a atacar a los hurones. En su huida, Magua llega hasta donde tiene prisionera a Cora y le pide que elija entre él o la muerte. Un hurón la mata; llega Uncas y es muerto por Magua, quien, perseguido a su vez por Heyward y Gamut, muere al recibir un disparo de Hawkeye. Las doncellas delawares hacen funerales solemnes a Uncas y a Cora, quien, como hija mayor de un jefe blanco, era digna pareja de su príncipe en el más allá. La narración termina con los lamentos de Munro, Hawkeye y Chingachgook, y la conclusión que presenta el sabio Tamenund.

Nos ocuparemos, en primer término, de ciertos elementos extraficcionales que aparecen en el texto a modo de presentación e introducción. En *The Last of the Mohicans* el autor asume en forma manifiesta su personalidad histórica denominándose "the writer" o "the author" en un prefacio a la primera edición, de 1826; una introducción a la edición de 1831; un párrafo que se añadió al

prefacio original en la edición de 1850; y notas de pie de página, las menos, publicadas en la edición de 1826 y la mayoría, pertenecientes a la de 1831.

"The author" presenta al lector a los indios como los salvajes derrotados. En un texto donde se *presentan* estereotipos, "Casi siempre se enuncia en presente; expresa un tiempo bloqueado, el tiempo de las esencias; de ahí su estandarización, su presencia en toda expresión cultural fabricada en serie (lit. industrial del siglo XIX, folletines, melodramas, carteles, propaganda)" (Pageaux 1994: 101). Lo que nos va a mostrar en esta novela es el estereotipo del indio; un pueblo que existió tal como el autor lo describirá.

Como Cooper asegura que ha estudiado el tema, se inviste de gran autoridad. Escribe en un tono de gran preocupación didáctica, puesto que conocía la influencia que tendría la naciente literatura sobre la "mass of middle-class readers" (Slotkin en Cooper 1986: x). Así, proclama su verosimilitud, llega a molestar cómo se jacta de realismo: ese "he", Autor con mayúscula (nuestra), es un Cooper impositivo de su verdad: "There is a well authenticated and disgraceful history...". De la misma manera se dirige al lector para decirle por qué escribe: "[...] it becomes the interest of the author to explain [...]" (Cooper 1986, Preface: 3). Sin embargo, en ningún momento se considera como autor objetivo de un texto de ciencia social, sino de una obra literaria: "the business of a writer of fiction is to approach, as near as his powers will allow, to poetry" (Cooper 1986, Introduction: 7).¹ De la misma manera, lo que más interesa a nuestra crítica es que la presentación que el autor hace de los indios coincide con las características del buen o mal salvaje de la tradición literaria occidental.

Al impartir los conocimientos históricos, Cooper construye una narración-escenario previa, en estilo no ficcional (la supuesta historia y asentamiento de las tribus delaware del oeste en el terri-

¹ El autor estadounidense decimonónico que intentaría hacer el texto histórico objetivo sobre estos hechos es Francis Parkman, hasta 1884, en *Montcalm and Wolfe. The French & Indian War* (Nueva York: Da Capo Press, 1995). A pesar de que por suposición lógica podemos creer que leyó a Cooper, no lo menciona en esta obra.

torio comprendido entre el Mississippi y el Atlántico), y se presentará otra versión de esta misma historia bajo la perspectiva del personaje Chingachgook, en el capítulo III, cuando se presenta y describe a este indio y a Hawkeye. El lector tiene que aceptar como verdadera la introducción histórica, porque "it relates [...] to matters which may not be universally understood, it becomes the interest of the author to explain a few of the obscurities of the historical allusions. [...] nothing which can well be explained, should be left a mystery" (Cooper 1986, Preface: 1). Vemos que el autor presupone ignorancia en el lector; considera necesaria esta introducción a las "Indian antiquities", para poder entender la narración ficcional.

Otra constante, que encontraremos a lo largo de toda la novela, es la preocupación lingüística del autor. Al hablar del título, lo primero que explica es la presencia y diversidad de grupos humanos. Establece que su principal razón para introducir "so many unintelligible words" es la veracidad. Cree que demostrará que es veraz si da y explica nombres. Enfatiza que en tan sólo una de sus lenguas se pueden dar diferentes nombres a la misma cosa, o varios gentilicios a un mismo pueblo.² Esta autoasumida autoridad le da derecho a expresar juicios de valor al hablar de elementos lingüísticos sobre un idioma que no conoce, el delaware: "In the use of these terms [...] great delicacy of perception was observed among themselves [entre los indios]." (Cooper 1986, Preface: 2), y no se inmuta para compararlo con otro que tampoco conoce, pues asegura que su lenguaje tiene la riqueza y el tipo de sentencias del chino; que las imágenes en su poesía y oratoria son orientales; construyen sus metáforas con elementos de la naturaleza, pero envuelven sus ideas de una manera muy diferente a los africanos y a los orientales. Pese a toda esta belleza, en la actualidad, asegura el escritor, las lenguas indias son tan distintas que ha aumentado la dificultad de aprender sobre su historia y sus tradiciones. Por lo tanto, idealiza, engrandece, califica con belleza y poesía la lengua delaware.

² Véase infra, sin embargo, sobre el capítulo X: la perspectiva de Magua, el mal salvaje, critica las lenguas de los blancos precisamente por esto. El narrador "traduce" esta crítica del iroqués, lengua en que la emite el indio.

El primero a quien el autor se dirige es al lector, haciéndole una seria advertencia: si busca algo salido de la imaginación, es mejor que deje el libro. Esto es una excelente táctica, puesto que ante tal sugerencia con características imperativas se está incitando a hacer lo contrario. Asegura que no se trata de "an imaginary and romantic picture"; con este último término, el autor descalifica en cuanto a veracidad lo que se pinte, retrate o muestre, en los sentidos que se pueda dar a un texto escrito, por todos los excesos imaginativos que podrían agregarse al hecho narrado; era por falta de verosimilitud que a Cooper disgustaron las malas novelas inglesas (véase *supra*, "Introducción", por qué subtítulo su texto "A Narrative"). Desde luego que esta afirmación no es más que otro recurso, porque tanto en la creación como en la descripción de los personajes ficticios, el autor también está pintando e idealizando románticamente.

Otro aspecto mediante el cual el autor histórico se revela explícitamente es la presencia de notas de pie de página firmadas por él dentro del texto ficcional de *The Last...*, sobre todo en la edición de 1831 (habían pasado cinco años desde que la novela se publicó); estaba preocupado porque algún sector del público necesitaba más explicaciones que las ofrecidas en el Prefacio de 1826. La perspectiva autoral en los textos introductorios equivale a la de estas notas, que se encargan de afirmar que lo que se está describiendo ya no existe o ha cambiado pero existió, y que el autor ha estado presente en los escenarios de los hechos.

Existen notas de interés lingüístico, como en el capítulo I, la explicación de los nombres dados al Lake George por franceses, ingleses y en lengua indígena, incluyendo traducción de ésta y una mínima apelación cartográfica; o en el capítulo II: la pormenorizada explicación del nombre de los caballos narranganset. Otras son de interés histórico, como la del capítulo I, la mención de George Washington, o en los capítulos XIII, XIV y XV, la primera de éstas, para dar cuenta de un "hallazgo" suyo: ruinas de una batalla, y para ello se llama a sí mismo "the writer", siempre en tercera persona; en los otros casos habla de héroes estadounidenses.

Otras notas sirven como puntos de referencia geográficos, zoológicos y hasta turísticos. En una nota de capítulo II habla de la geografía de Long Island y de particularidades zoológicas de América; lo mismo que en el capítulo XVIII sobre ornitología del estado de Nueva York; en la del XX, incluye la palabra *tourist* y promueve la belleza de los lagos e isletas del estado de Nueva York, que es “much superior” a lugares semejantes en Suiza e Italia. Por tanto las notas, en general, también sirven para subrayar la “americanidad” del texto.

En cuanto al indio en las notas de pie de página de 1831, prácticamente repite para la mayoría del público que no había leído *The Pioneers* (1823), la historia de los mohicanos, los delawareos y sus enemigos de las Seis Naciones, en prácticamente los mismos términos en que la repitió en 1826. Lo volverá a explicar en el capítulo II, en una nota también de 1831, con una adición como ésta:

[...] There are *remnants* of all these people *still* living on lands secured to them by the state; but they are daily disappearing, either by deaths or by removals to scenes more congenial to *their* habits. In a short time there will be no remains of these extraordinary people, in those regions in which they dwelt for centuries, but their names. [...] (Cooper 1986: 20).

El autor parece estar respondiendo a la ingenua pregunta de un lector atraído por la aventura de ir al escenario de la narración y encontrarse cara a cara con los salvajes. La respuesta comienza desilusionando, desmitificando lo que él mismo ha creado (*remnants, still living*); se asegura, antes de seguir con la respuesta, de deslindar de culpa al actual gobierno estadounidense (*lands secured to them by the state*); pero responsabiliza a los mismos indios de su propia desaparición porque sus traslados obedecen a sus (ellos son “los otros”, lo cual nunca deja de enunciarse) costumbres (salvajes o nómadas, agregaría mentalmente el lector, siguiendo el discurso en consonancia con el autor). Finalmente, después de situar a “los otros” en el lugar que les corresponde, el autor condescendentemente los trata de “pueblos extraordina-

rios". Ignoramos si el lector de 1831 se preguntaría si esos pueblos eran extraordinarios en sentido superlativo, o sólo por ser diferentes al blanco europeo. Luego vuelve a explicar esto mismo en el texto del capítulo XIX, pues quiere ya preparar al lector para que recuerde qué tribus son hermanas, amigas o enemigas, cuáles superiores o subordinadas, independientemente de que hablen el mismo idioma, pues la ascendencia de Uncas es de importancia primordial. El lector, no por verse inmerso en la ficción, está abandonando la Historia.

En esta obra hay una interesante manifestación paratextual en la selección de epígrafes para el inicio de cada uno de los 33 capítulos. Los epígrafes tienen aquí la función de recordar al lector que la narración que está leyendo, las acciones o caracteres, tienen la misma grandeza y dignidad que las temáticas o personajes de las más excelsas obras europeas.

Shakespeare es el escritor más citado por Cooper para sus epígrafes. Se nos dice que

Shakespeare fitted, marvellously well, an emergent society like the American, in which the word was vital not only as an instrument to advance ideas but also as an arena for broad social interplay. [He] provided images that Americans adopted to structure their own worldview. [His] collective sharing went hand in hand with the promotion of a philosophy of thinking that rated trust in individual freedom, moral responsibility, and the dichotomies of good and bad extremely high. These concepts were promoted with a distinct degree of masculine aggressiveness: they pursued individual freedom to reach national freedom [... The educators] "transformed" the selected passages to make them serve their project (Granqvist 1995: 88).

Varios de estos epígrafes adquieren un tinte irónico al compararlos con el argumento del capítulo que encabezan; entre éstos apreciamos: "Say, is my kingdom lost?", de *Richard II* (III.ii.93-95) para, en alarde nacionalista, plantear la situación de la lucha por un territorio que se disputan distintas naciones (incluyendo las indias) y que no será más que para un nuevo país que aún no había

nacido; "I fear we shall outsleep the coming morn,/As much as we this night have overwatched!", de *A Midsummer Night's Dream* (V.i. 365-366): con las palabras de una comedia se burla de la misma situación, pero trágica, de la marcha de los prisioneros durante el día, después de una noche de peligros; así, el autor invita al lector a que no se tome tan en serio la aventura. Continúa la cuidadosa selección con éste de *Twelfth Night* (IV.ii. 120-122): "I am gone, sir,/And anon, sir,/I'll be with you again." Estas palabras de un bufón pueden aplicarse en dos sentidos: a los rescatadores, que habían salido de la escena y que ahora reaparecen sorpresivamente; a los villanos hurones que huyen. Con el epígrafe, el autor incita al lector de una manera divertida a que siga leyendo; como anuncia que esos personajes volverán, habrá futuras escenas emocionantes; o, de una manera también irónica para remarcar lo absurdo de la situación, el autor avisa que se reanudará la bizantina discusión entre Hawkeye y Gamut sobre el hombre de armas vs. el hombre de letras.

Destaca el uso que dio el autor a *The Merchant of Venice*, de la cual tomó cinco pasajes para hacer sus epígrafes. Fue esta comedia la favorita de los educadores estadounidenses para sus propósitos didácticos o de enseñanza dramática, en lo que coincidían con la imagen que da Cooper especialmente equiparando la furia, el odio y el deseo de venganza del mal salvaje Magua con los de Shylock. Por ejemplo, en el capítulo XI: "Cursed be my tribe,/If I forgive him" (I.iii. 51-52); o en el capítulo XIX: "[...] if it will feed nothing else, it will feed my revenge" (III. I. 53-54): Magua refiere cómo nació su odio contra Munro y explica cómo ha meditado la venganza que está exigiendo, pasión ésta que domina en el personaje. Y otro importante epígrafe, el del capítulo XXX, también en voz de Shylock: "If you deny me, fie upon your law!/There is no force in the decrees of Venice:/I stand for judgement: answer; shall I have it?" (IV.i. 101-103); la escena del tribunal de Venecia se traslada al consejo en que el anciano Tamenund juzga al pueblo delaware, donde Magua exige que se cumplan las leyes y le den a su prisionera. Más aún, el autor pone en igualdad de circunstancias a dos diferentes tipos de personajes: un mal salvaje y un judío. No es de extrañar esta alusión

dramática para dar fuerza al personaje indio; decíamos que los educadores en Estados Unidos empleaban parlamentos de Shylock porque “the utterance shaping Shylock’s hatred was best produced in a «guttural and pectorial» voice. [...] The «guttural emphasis» was appropriate for the sentiments of disgust and aversion [...] (Granqvist 1995: 91). Al describir las voces de los indios, especialmente las de Magua y Chingachgook (éste, no por maldad, sino por su mayor edad, gravedad y seriedad), Cooper aplica el adjetivo “guttural”. Shylock expresaba también “energy of pride and anger”, tal como Magua.

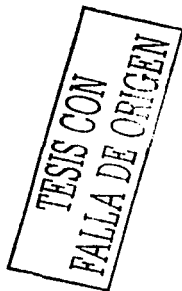
El epígrafe del capítulo III es esencial para la trama: se presenta el personaje que finalmente será el último mohicano, Chingachgook, y Hawkeye; al delinear sus imágenes, el autor estableció un estereotipo y un prototipo que perduran hasta hoy (Barker y Sabin 1996: 4 y ss.).

Cooper obtuvo el éxito literario con la publicación de *The Spy*, su segundo libro y primero de tema americano, en 1821. Pero ya para esa fecha era célebre William Cullen Bryant (1794-1878), joven poeta de Massachusetts que impresionó al público estadounidense con una obra que llegó incluso a traspasar las fronteras: “Thanatopsis” (1817). Bryant se sintió atraído también por los temas americanos en general y por los indios en particular; temática sobre la cual dejó títulos como “An Indian Story” o “The Indian Girl’s Lament” (véase p. electrónica en Bibliografía).

Cooper acude al poema de Bryant “An Indian at the Burial-Place of His Fathers”, un lamento del indio por su mundo que ha desaparecido destruido por los blancos. Al hacer la lectura completa de este texto vemos que está profundamente relacionado con el de Cooper, pues conceptos como *wasted race*, *nobler sight*, *glorious scars*, *the soil was ours*; o el solo arrastrar lo que queda de vida para ser enterrado en el mismo lugar donde están los huesos de los ancestros, por ejemplo, son ideas que constantemente encontramos a lo largo de *The Last of the Mohicans* (y, cuando se habla del derrotado indio que vive esperando sólo su muerte sometido y triste entre la comunidad blanca, en *The Pioneers*). Veamos las dos estrofas clímax del poema de Bryant:

[the pale race] They waste us —ay— like April snow
 In the warm noon, we shrink away;
 And fast they follow, as we go
 Towards the setting day,—
 Till they shall fill the land, and we
 Are driven into the western sea.

But I beheld a fearful sign,
 To which the white men `s eyes are blind;
 Their race may vanish hence, like mine,
 And leave no trace behind,
 Save ruins o `er the region spread,
 And the white stones above the dead.



Estos deseos de venganza, así como el que la voz narradora del poema sea "I", el poeta situándose en el lugar del otro, constituyen excelentes recursos para aparentar que se lamenta por la suerte del indio y lo defiende; incluso amenaza a los de su misma raza blanca también con la desaparición, por la injusticia que con el indio han cometido. Pero esto es sólo aparente; es un recurso poético pues, además de que la amenaza no está enunciada en un futuro seguro sino por medio de un *may*, a continuación de este clímax sigue precisamente la derrota en el evocador epígrafe que tomó Cooper, y finaliza con otra estrofa en el mismo tenor:

Those grateful sounds are heard no more,
 The springs are silent in the sun,
 The rivers, by the blackened shore,
 With lessening current run;
 The realm our tribes are crushed to get
 May be a barren desert yet.

No dice cómo puede desaparecer la raza blanca (si es que desaparece, aunque éste fuera el deseo del indio), y termina volviendo a describir lo que fue y la devastación en que se ha convertido.

Así, la lectura intertextual entre el texto completo que da pie al epígrafe y el capítulo de Cooper funciona como una microlectura, lectura en verso o lectura anticipada del tema de la novela com-

pleta. Por esto es que la selección de este epígrafe es tan acertada; hay un vaivén constante entre el supuesto lamento por lo que inevitablemente tenía que desaparecer, el orgullo nacionalista respecto al material con el que se está creando poesía/ficcionando y el estado actual de las cosas, donde quedan remanentes tanto en la naturaleza como en el estudio de la historia (de los que hay que estar orgullosos), así como el ideal de nuevo americano que hay que seguir persiguiendo, el hombre que tanto ha tomado de la naturaleza y, supuestamente, de la convivencia con el indio desaparecido para crear una nación.

El capítulo III, por tanto, encierra la mayor parte del planteamiento ideológico de la novela. Si bien en esta parte se ve interrumpida la trama argumental del viaje y se pierde de vista el pretexto temporal motivo del relato, incluye recursos que se encuentran diseminados a lo largo de todo el texto. Inicia con un cambio de ritmo y escenario, descrito éste pormenorizadamente; continúa con descripción de personajes, a quienes se hace entrar en diálogo sin que el narrador omnisciente se ausente.

Después del epígrafe correspondiente y ya en el terreno de la ficción, el autor se manifiesta mediante la creación de la conciencia narrativa: un narrador omnisciente tradicional en tercera persona. Con base en las opiniones que éste vierte, podemos darnos una idea de los juicios de valor del autor histórico. El narrador, al organizar el relato, silenciará su voz para introducir las de los personajes por medio de la forma dramática, y entre éstos habrá algunos cuyas perspectivas el narrador favorezca como "correctas", aprobándolas o idealizándolas. En el contenido de ciertos diálogos entre los personajes se puede identificar la proyección de la postura ideológica del autor, enunciada en las partes extraficcionales de esta novela o incluso en otros textos. Se dirige a un narratario determinado, incitándolo a que tome a ciertos personajes como ejemplo. Nos interesa la construcción de este narrador como estrategia, pues así desdoblado el autor logró la transmisión y trascendencia de una postura ideológica que en muchos sentidos perdura hasta hoy: al investirse de autoridad investigativa, el autor creó en el lector la sensación de confianza en él.

El narrador, cuando se aprecia separado del autor por ser parte de la ficción, decide partir de un universo constituido por la generalidad americana: primero nos sitúa en un tiempo pasado hasta cierto punto reciente, del que el nuevo americano es producto; y enseguida en un tiempo distinto, la situación actual del nuevo país. El narrador no quiso iniciar el texto de ficción con un diálogo, o describiendo personajes, ni la partida de los viajeros; comienza situando al lector en la guerra, en un año y con personajes históricos bien determinados. El estilo del narrador es eminentemente descriptivo pero, al igual que en las introducciones y las notas, emite sus juicios de valor sobre la situación que los contendientes vivían o sobre los personajes históricos, gracias a lo cual el lector vuelve a sentirse testigo de sucesos que realmente ocurrieron.

Es probable que la razón para elegir el tipo de narrador en esta novela sea simplemente que estaba en boga en el periodo literario en que se desarrolló el escritor: el omnisciente tradicional que corresponde a la focalización cero o no focalización, es quien domina; los juicios de valor del autor histórico nos sirven de guía para tratar de deslindar su perspectiva. Entre las manifestaciones extraficcionales del autor histórico se encuentran las alusiones al narratorio. "The reader" son las primeras palabras del prefacio. Hemos apuntado hacia el hecho de que el narrador, en cuanto a su postura ideológica, se va a identificar en mayor medida con Hawkeye, a pesar de que el discurso de este personaje sea muy distinto al del narrador, quien es una especie de intermediario y conexión entre dicho héroe y el autor. Para éste, desde la introducción, Hawkeye es un "important character" que pone como testigo de la verdad de la historia de su país.

[...] he represents a man of native goodness, removed from the temptations of civilised life, though not entirely forgetful of its prejudices and lessons, exposed to the customs of barbarity, and yet perhaps more improved than injured by the association, and betraying the weaknesses as well as the virtues both of his situation and of his birth. It would, perhaps, have been more observant of reality to have drawn him of less moral elevation, but it would have also been less attractive [...]

[...] Individual character had little to do with either the

conception or the filling up of this fanciful personage. It was believed that enough had been sacrificed to truth in preserving the language and the dramatic keeping necessary to the part. (Cooper 1986 Introduction: 7).

El autor utiliza aquí la palabra *represents*; confiesa, entonces, la creación de un personaje que será un símbolo del hombre que los lectores *deben* llegar a ser. Es un héroe romántico, el hombre que nace bueno por naturaleza, y el autor, siendo el personaje su creación, por medio de la ficción lo saca de la vida civilizada (donde había “tentaciones” y “prejuicios”), introduciéndolo en la barbarie indígena mohicana. El autor está muy consciente, como lo reconoce, de que esta pintura no es real, es una aspiración moral. Este personaje es atractivo precisamente para el narratario *bachelor* al que nos referiremos más adelante.

Diferimos con quien haya incluido a Hawkeye entre los elementos “residual and primitive” que necesariamente debían ser desplazados, o que estuvieran desapareciendo por la colonización, junto con el indio John Mohegan, el nombre de Chingachgook derrotado (Simpson 1986: 167). Podría pensarse que el autor está planteando que los héroes tipo Hawkeye van a ser obsoletos según el argumento de *The Pioneers*, porque el cazador ya ha logrado la supuesta meta de colaborar en el establecimiento del pueblo fronterizo; sus cualidades, en un medio semiurbanizado, se enfrentan a obstáculos ante los que resultan ser inútiles. Quizá se piense esto si se lee *The Pioneers* por separado, porque si bien fue escrita antes que *The Last...*, como parte de la saga del héroe Hawkeye, la trama de aquélla es posterior a la novela que estamos analizando.

Aunque el personaje Hawkeye tiene algo de abstracto, es “almost a principle” (166) y no tiene descendientes dentro de la trama de *The Pioneers* ni en *The Prairie*, la última novela de la saga y en la cual muere, el autor implícito se encarga de dejarle sucesores, americanos ejemplares que han adquirido y atesorado las enseñanzas prácticas y de moral natural del cazador para transmitir las. Uno de estos “descendientes” indirectos de Hawkeye es el joven Oliver Edwards Effingham en *The Pioneers*; y en *The Prairie*, los sucesores del héroe americano serán el duro patriarca Ishmael Bush

y sus siete hijos y, de manera mucho más importante, el capitán Duncan Uncas Middleton, sobrino nieto del Duncan Heyward que aparece en *The Last...* y a quien al autor implícito le place imponerle como segundo nombre de pila el del último mohicano.

Por tanto, el autor hace que el joven lector estadounidense se identifique con este tipo de héroe que representa Hawkeye, para vivir como él en la práctica y así forjar la nación; Cooper resalta su personalidad y sus virtudes en *The Last...* como para que llegaran a ser un ejemplo, una parte de la cultura que estaba naciendo. El personaje Hawkeye estaba destinado a los *bachelors* que el autor menciona específicamente en el prefacio, donde da a entender que está en contra de que esos "single gentlemen of a certain age" sean acomodaticios, que se dejen arrastrar por el estado de las cosas sin tratar de cambiarlas; aparentemente les aconseja que abandonen la idea de leer el libro porque les va a quitar el sueño, es decir, les va despertar la conciencia de lo que deben hacer.

Otro de los narratarios mencionados lo conforma el grupo de las lectoras, las sentimentaloides señoritas sin quehacer. Como buen conservador y siguiendo la premisa romántica de estratificación en boga, superioridad hombre/mujer, el autor se vale nuevamente de un truco: primero les recuerda el lugar que tienen como receptoras (como son imaginativas, sólo les gusta leer ficción) y como adornos no pensantes (sus ideas están limitadas por el confortable encierro en su casa), para después recomendarles que no lean el libro porque no les va a gustar. El resultado más probable es que una lectora así ofendida lo adquiriera y lo leyera, para demostrar que también lee cosas "reales". Algunas investigaciones han demostrado que en aquel tiempo un porcentaje bastante respetable entre los lectores de libros estaba integrado por mujeres (Wallace 1986), pues aunque ellas no los compraran personalmente o no tuvieran el poder adquisitivo para ello, sus padres o maridos les regalaban *fiction* o poesía (cuyo contenido debía ser controlado y supervisado por ellos, desde luego) para tenerlas entretenidas en el hogar. El truco del autor es muy bueno porque, aunque la novela contiene lo que supuestamente no gusta a las mujeres (historia, hechos militares, matanzas sanguinarias), también incluye mujeres protagonistas que corren aventuras y figuran en tramas

amorosas. Por todo esto, puede aventurarse la posibilidad de que el escritor tuviera en cuenta a estas receptoras en su hecho creativo (Iser 1993: 107-108). Su esposa y su hija fueron sus primeras seguidoras (esta última, también cómplice creadora, pues fue escritora e historiadora literaria de la labor de su padre). Pero no necesariamente diríamos que “suavizó” tramas, como vimos, sino al contrario; con estos trucos extraficcionales empujaba a las lectoras a leer. Por otra parte, su “modelo” Scott tenía tácticas semejantes con las personajes mujeres y las tramas amorosas, por lo que no se puede afirmar que Cooper haya hecho concesiones especiales para las lectoras (véase nota ² de la Introducción).

El autor supuestamente recomienda también que no lean la novela, pero en este caso de manera irónica, a los reverendos, es decir, los pastores religiosos, porque cree que su tiempo puede emplearse de mucho mejor manera. Cooper, en general, era respetuoso de las diferentes sectas que convivían en Nueva Inglaterra (Cooper 2000: 225-226), aunque deseaba que tuvieran más “acción”; por esto admira al misionero Heckewelder, quien fue, además, antropólogo. Afirma con cierta ironía que el verdadero objeto de la religión es enseñar al hombre el camino del cielo, pero que esto afecta más al individuo que a la sociedad, cuyo estado preocupaba al autor. En la ficción, esta ironía tomará cuerpo al plantear el narrador el contraste entre su personaje favorito, un hombre de armas como Hawkeye, y David Gamut, el clérigo maestro de canto, un hombre feminizado. Las burlas del narrador y las reprensiones de Hawkeye son constantes. Al describirlo, el narrador no perdona que desperdicie cualidades como su altura física, lo largo de sus piernas o su inteligencia, en ser maestro de canto religioso (el narrador no reprueba la religiosidad en sí, sino la falta de utilidad). Su presencia misma, aunque útil por “casualidad” en determinados momentos de la trama, es siempre ridícula, y el narrador insta constantemente al narratario a que no se identifique con este personaje:

Hawkeye: “[...] the singer was beginning to be footsore and leg-weary, as is plain by his trail. There, you see, he slipped; here he has traveled wide and tottered; and there again it

looks as though he journeyed on snowshoes. Ay, ay, a man who uses his throat altogether, can hardly give his legs a proper training." (Cooper 1986: 217)

[Hawkeye] abruptly demanded: "Did you see the fashion of their knives? wee they of English or French formation?"

[David:] "My thoughts were bent on no such vanities, but rather mingled in consolation with those of the maidens."

"The time may come when you will not consider the knife of a savage such a despicable vanity," returned the scout, with a strong expression of contempt for the other's dullness. (Cooper 1986: 225-226).³

Por tanto, si bien no desprecia a mujeres o a pastores religiosos, crítica la limitada educación de aquéllas desearía para la mujer mayor disponibilidad para la toma de decisiones en la sociedad y amplitud de perspectivas en su formación (la esposa del autor era una inteligente y activa aristócrata, y su mejor estudiosa y apoyo literario lo fue una de sus hijas). Y, tanto de los clérigos como de los *bachelors*, el requerimiento era inequívoco: acción para construir el futuro.

Analicemos ahora otros datos textuales, para que de la comparación de lo explícitamente enunciado por el autor histórico en textos no ficcionales, con los juicios de valor emitidos en la ficción por el narrador o algunos personajes, podamos apreciar la mane-

³Todorov cita *Memorias...* para el primer encuentro de Chateaubriand con los salvajes americanos: en un cobertizo en los bosques de Nueva York ve unos 20 salvajes, emplumados y pintarrajeados "según los cánones" dice Todorov, y en medio de ellos está un "francesito" (así, en diminutivo, según Todorov), monsieur Violet, maestro de danza, sus discípulos iroqueses ya han aprendido bien las danzas francesas; Chateaubriand los llama "esos señores salvajes y esas damas salvajes [...] ¿No es acaso agobiante para un discípulo de Rousseau tener esta introducción a la vida salvaje? [...] Tenía grandes ganas de reír, pero me sentía cruelmente humillado" (*Memorias...* t. I, pp. 225-226).

Esto nos interesa sobremanera porque el francesito maestro de danza es muy parecido al maestro de canto Gamut, en Cooper, que con su canto también entretenía a iroqueses y delawarees. El diminutivo lo ridiculiza, y la indignación del viril, arrojado y romántico Chateaubriand, que reprime su risa (justamente lo contrario a lo afirmado en el párrafo anterior) recuerda a Heyward o a Hawkeye.

ra en que se delinea en esta novela la imagen satanizada o idealizada del indio estadounidense.

Veamos una interesante función manifestada en los diálogos, prueba de la gran preocupación lingüística del narrador que ya había manifestado el autor:

[... Hawkeye] said, speaking in the tongue which was known to all the natives who formerly inhabited the country between the Hudson and the Potomack, and of which we shall give a free translation for the benefit of the reader; endeavouring, at the same time, to preserve some of the peculiarities, both of the individual and of the language... (Cooper 1986: 30).

Richard Bridgeman nos explica por qué cabe aquí el que el narrador haya presentado a estos personajes con un diálogo contrapuesto y por qué los "traduce": "Overt definition also frequently occurs in the narrative itself when opposed points of view come into conflict. With at least an upper and a lower linguistic world recognized in the United States, a good deal of inter-translation was necessary. Sometimes the genteel narrator served as the interpreter, either furnishing a paraphrase of the vernacular, or actually defining the troublesome word" (*The Colloquial Style in America*, 1966: 26, cit. por Simpson 1986: 164).

Por tanto, la función traductora del narrador es mucho más complicada que la simplemente explicativa de algún término: no sólo se ocupa de variantes locales del mismo inglés (el acento del militar escocés, el correcto americano de Heyward o el particularísimo de Hawkeye), sino que, en primer lugar, nos "traduce" del delaware la conversación del capítulo III entre Hawkeye y Chingachgook. Cuando no traduce y nos mantiene a distancia es para crear efectos dramáticos en determinado personaje, o quiere hacer participe al lector de la tensión lingüística que sufren los personajes precisamente por la dificultad, incapacidad o imposibilidad de la comunicación entre los diferentes grupos participantes en la trama. El enfatizar la necesidad de una supuesta traducción implica que se tiene una gran conciencia de la relación desigual de las dos culturas en contacto. El emplear los americanismos prove-

nientes de lenguas indígenas llama la atención sobre la otredad que ha permeado la visión del mundo estadounidense, y no deja de ser una representación de conflicto y de distancia entre las razas.

Desde Mark Twain, en sentido irónico y jocoso, o Philip Krapp (1960 1: 265-267, cit. por Simpson 1986: 204) se consideró que la "traducción" del lenguaje indio que hace el narrador de *The Last...* es irreal, muy pomposa y literaria. Es importante señalar que Cooper no tuvo más que esporádicos acercamientos o leves contactos con población indígena; pero lo que nos interesa remarcar es que, a pesar de no saber delaware ni ninguna lengua indígena, de que en su tiempo sólo se contaba con escasos vocabularios y apuntes para gramáticas, obra de misioneros moravos o jesuitas, y de que no dispuso de textos indígenas escritos, ni de ninguna transcripción del inglés hablado por los indios (Boas 1988: 199), el escritor tenía una enorme preocupación lingüística y por eso se encarga, como narrador, de ir previniendo, avisando, paso a paso, que "traducirá", haciendo explícito su papel de omnisciente. En los diálogos con indios, lo que estamos leyendo pretende ser una "traducción libre" hecha por este narrador omnisciente que también se nos presenta expresamente poliglota, pues puede traducir delaware, iroqués y francés; pero esa traducción, más que ser libre como afirma el narrador, quiere parecer literal, porque el narrador da cuenta exacta en el supuesto delaware de toda la "belleza" y "poesía" que nos ha esbozado el autor en los textos introductorios. Este recurso del narrador en cuanto a advertir que conservará las peculiaridades del delaware es magistral, pues esta prevención expresa está haciendo referencia a la explicación lingüística que el autor ha dado antes. "The author" puso calificativos e incluso hizo comparaciones respecto a las lenguas indígenas, pero jamás dijo que hubiera aprendido a hablar alguna; sin embargo, la autoridad con que se asumió un extremado conocimiento de causa es suficiente para que ahora, en el capítulo III, tengamos en el narrador la suficiente confianza en cuanto a que él está oyendo y nos da una fiel traducción simultánea. Deja el pretérito de la narración para pasar al presente en el estilo directo del diálogo y, dentro de éste, al futuro, pues nos *traducirá* ese presente que está oyendo. Por medio de todo este artificio el lector habrá ya quedado completamente

cautivado y entrado al juego de que el narrador nos está mostrando supuestamente cómo se piensa en Delaware; aquí se fijan las metáforas “indias”: “your old men”, “the pale-faces”, “twenty suns’ journey”, etcétera. Ese narrador “no pierde ninguna oportunidad para señalar y comunicar su conocimiento de la cultura y del idioma autóctonos” (Lienhard: 1990: 181) lo cual, dicho sea de paso, no ocurre con los textos mexicanos que analizaremos.

En el primer diálogo que se nos presenta entre Chingachgook y Hawkeye queda establecido que los indios (incluso los buenos salvajes, pues en este caso se están refiriendo a los ancestros de los mohicanos) son otros tantos colonizadores, no se trata de víctimas, y no han sido más misericordiosos que ningún blanco. Por medio de ese estilo directo se pretende que el lector acceda a las perspectivas individuales de cada personaje. A pesar del diálogo e incluso de que ambos están discutiendo, de que cada uno de ellos sostiene posturas frente al mundo, su contraposición es sólo aparente, lo cual se evidencia desde la primera frase que enuncia el blanco: dice que el indio le está dando la razón, y en cada una de sus respuestas, afirma que el indio no dice más que la verdad, lo cual también reconoce el indio. Lo magistral al organizar la narración es que se nos presenta como contrapuesta (el diálogo, la discusión, tiene la apariencia de una lucha de contrarios) una situación que no lo es, porque el buen salvaje presentado es “bueno” (calificado así en esta situación porque está al servicio del blanco).

Sigamos con este ejemplo. El blanco esgrime, para justificar su derecho de conquista, un argumento que pone al indio en igualdad de circunstancias. Lógicamente, Hawkeye no considera a los blancos usurpadores de las nuevas tierras. Para él, todo hombre que llegue al territorio en disputa tiene el mismo derecho a la colonización. Hawkeye dice a Chingachgook:

Hawkeye: —Even your *traditions* make the case in my favour [...]. Your fathers came *from the setting sun*, crossed *the big river*, fought the people of the country, and took the land; and mine came *from the red sky of the morning*, over the salt lake, and did their work much after the fashion that have been set them by yours [...]

Chingachgook: — We said the country should be ours from the place where the water runs up no longer on this stream, to a river *twenty sun`s journey* toward the summer [...] We drove the Maquas into the woods with the bears. [...] then, Hawkeye, we were one people, and we were happy. The salt lake gave us its fish, the wood its deer, and the air its birds. We took wives who bore us children; we worshipped the Great Spirit; and we kept the Maquas beyond the sound of our songs of triumph. [...] My tribe is the grandfather of nations, but I am an unmixed man. The blood of chiefs is in my veins, where it must stay forever. [...] (Cooper 1986: 30-33. Las cursivas son mías).

El narrador, organizador del relato, coincide tanto con las palabras de Chingachgook como con lo afirmado por Hawkeye, es decir: como ambos personajes están de acuerdo, son ejemplos de lo que debe ser cada una de sus razas, los juicios de valor del narrador también están expresados por Chingachgook. Aquí es más bien el narrador, que no el autor, quien coincide con los dos personajes. El autor había dicho que

Whatever may be the truth, as respects the root and the genius of the Indian tongues, it is quite certain they are now so distinct in their words as to possess most of the disadvantages of strange languages; hence much of the embarrassment that has arisen in learning their histories, and most of the *uncertainty which exists in their traditions* (Cooper 1986, Introduction: 6).

Pero el narrador, gracias a su omnisciente competencia lingüística, nos puede dar a conocer esas tradiciones fielmente por medio de su traducción libre. La manera de hacer creer que es el indio quien está hablando es magistral; se nos “traduce” de la boca del buen salvaje lo que tanto el narrador como el interlocutor blanco quieren que exprese. Pero, presente lo que presente el narrador, nunca podremos olvidar que “la producción y el propio texto [...] pertenecen a un universo cultural europeizado”; a fin de cuentas, se trata del “discurso dominante, europeizado y elitista, que no expresó ni expresa la visión y la sensibilidad” del indio; el emisor se

apropió de su voz (Lienhard 1990: 12, 14). El organizador del relato elige el estilo directo y su "traducción" para continuar la narración. Al presentarnos a los dos personajes en un diálogo, describirlos con ejemplaridad a cada uno, de edad y físico incluso equivalentes, el narrador los está igualando ideológicamente; y para éste no es necesario proyectarse dentro del pensamiento del indio (el buen salvaje sigue siendo un "otro"), ni aprobarlo siempre como lo hace con el blanco. En suma, el narrador que traduce los diálogos de estos personajes prototípicos y favoritos transcribe de ellos conceptos ideológicos que también ha planteado extraficcionalmente el autor histórico; esto es, el narrador da la palabra a Chingachgook para que el buen salvaje afirme que, según sus tradiciones y lo que cree sus derechos de emigración, colonización y posesión de la tierra, ha hecho lo mismo que los blancos. Ya que ambos interlocutores se dan la razón, confirman lo que el narrador deja que se infiera con este diálogo y el autor había establecido como destino de las naciones: el mismo derecho tenían los blancos a colonizar y ocupar la tierra en que vivían indios que a su vez ya habían despojado a otros indios. El buen salvaje es, por tanto, una versión del blanco pero que ha vivido y se ha desarrollado en el continente americano, y es precisamente en esto donde hay una enorme diferencia con la tradición mexicana. Cooper estaba creando una literatura consciente de la heterogeneidad y que ponía de manifiesto las diferencias que se observaban dentro de su país.

Así, la legitimidad del derecho a la posesión de la tierra, colocada por el narrador en igualdad de situación y argumentos, recaerá en el pueblo que enarbola el progreso, la sedentarización, el ascenso de la nueva nación blanca para el cual es irremediable el destino fatal de las naciones bárbaras. Una frase de Chingachgook como "[...] The land we had taken like warriors, we kept like men" (Cooper 1986: 32) también podría haber sido dicha por Hawkeye. Pero, tan se trata en ambos de una postura ideológica que sostiene el narrador (barbarie/civilización), que no entran en conflicto.

Aunque paradójicamente los dos personajes llegan a la misma conclusión (ambos descienden de colonizadores violentos y despojadores), el punto de vista en cuanto a la ética del indio (por comenzar con él, aunque el blanco se defiende con un argumento

equivalente) reclama las desventajas materiales en su lucha de conquista:

Chingachgook: —Is there no difference, Hawkeye, between the stone-headed arrow of the warrior, and the leaden bullet with which you kill?

Hawkeye: —[...] I should think a rifle in the hands of their grandfathers was not so dangerous as a hickory bow and a good flint-head might be, if drawn with Indian judgment, and sent by an Indian eye [...] For myself, I conclude the Bumppos could shoot, for I have a natural turn with a rifle, which must have been handed down from generation to generation, as, our holy commandments tell us, all good and evil gifts are bestowed; though I should be loath to answer for other people in such a matter. But every story has its *two sides*; so I ask you, Chingachgook [...]

Y como el narrador presupone que el lector es blanco, ya no nos da en el diálogo el plano de la percepción de Hawkeye, sino que hace que éste solicite la percepción de Chingachgook. Así, se está equiparando la conquista violenta por parte de los lenni lenape del oeste, de quienes descienden los héroes míticos mohicanos, a la de los ingleses nacidos en América, es decir, los estadounidenses ancestros de Hawkeye. Si el narrador pone en igualdad de circunstancias a mohicanos y estadounidenses, es decir, si establece por boca de un mohicano mismo que el suyo fue un gran pueblo, pero de guerreros invasores y violentos, entonces los estadounidenses quedan completamente libres de culpa, puesto que conforme a la historiografía romántica en boga, todas las razas, pueblos y naciones tienen que caer vencidos por uno más fuerte que llega posteriormente.

Es necesario hacer notar aquí que con los conceptos de emigración y colonización no nos estamos refiriendo al establecimiento de los británicos en el territorio de las Trece Colonias. Aunque en la época en que se desarrolla el texto Nueva Inglaterra se hallaba aún bajo el dominio colonial inglés, el narrador es muy cuidadoso de establecer la diferencia entre los personajes británicos, como Munro, y los estadounidenses, de quien será prototipo Hawkeye y

otro ejemplo a seguir, Heyward, pues éste sólo es fiel al rey de Inglaterra por el honor militar y en contraposición a los franceses, pues se afirma que es nativo de las Colonias.⁴ El narrador y Hawkeye están hablando de cara al futuro: "It was in this scene of strife and bloodshed that the incidents we shall attempt to relate occurred, during the third year of the war which England and France last waged for the possession of a country that neither was destined to retain." (Cooper 1986: 12). Se refieren al derecho de expansión, ocupación y colonización que los estadounidenses reclamaban hacia el oeste, en pleno auge en el momento en que el autor escribe. Es precisamente en este tipo de afirmaciones con carga ideológica (nacionalista en este caso) del narrador, tan omnisciente que sabe el futuro, cuando se liga con el autor y con las que emitió Hawkeye en el diálogo.

Otro ejemplo de cómo el narrador une, con sus opiniones, los juicios del autor y los hechos y dichos de los personajes es el que se refiere al escalpe de las víctimas. La descripción que en el capítulo III el narrador está haciendo de Chingachgook se completa con una nota del autor sobre el mechón para el escalpe (*scalping tuft*); *scalp*⁵ es el "cuero con pelo cortado o arrancado por los indios americanos como trofeo de batalla", y el autor se refiere a esto como una práctica militar, justificándola culturalmente (the only admissible trophy of victory [...] it was deemed more important to

⁴ En el escenario de la ficción histórica todavía faltaban dieciséis años para que los ingleses estuvieran en conflicto abierto con los "damned rebels", como llamaron a los estadounidenses al iniciarse el descontento independentista. La llamada Guerra de los Siete Años, librada por las Colonias y la metrópoli británica contra Francia (y contra los indios, desde luego) terminó hasta 1763, y fue hasta esa fecha que británicos y estadounidenses pudieron pensar, ya sin el obstáculo francés, en un expansionismo libre hacia el oeste.

⁵ Una de las ideas más presentes en el imaginario popular actual sobre los salvajes indios estadounidenses es que "arrancaban el cuero cabelludo"; no deja de parecerme curioso, entonces, que el origen de la palabra sea aparentemente escandinavo aunque la acción, como práctica de tortura, aparece ya en el libro 2 de los Macabeos 7: 4, "a modo de los escitas". El término fue introducido al inglés alrededor del año 1500, y registrado en 1601 según el *Short Edition Oxford Dictionary*. (Agradezco al maestro Salvador Díaz Cíntora esta consulta sobre el inglés).

obtain the scalp than to kill the man).⁶ Inmediatamente después de haber dicho esto, el autor intenta tranquilizar al asustado lector y turista potencial poniendo tiempo de por medio: se trata del pasado en *the Atlantic states*. Es decir, por parte del autor hay un vaivén, un estira y alfoja ideológico, porque en los textos introductorios había afirmado su admiración por el grado de civilización de los delawarenses, el “interesante pueblo mohicano”; pide comprensión para el Otro (el autor explica que para el indio, el *scalp* es lo que para nosotros sería, quizá, una medalla); pero enseguida sigue describiendo el acto recalcando su barbarie.

El mismo vaivén ideológico del autor se aprecia en el narrador, quien en el capítulo XII describe un escalpe por Chingachgook, definiendo *the emblems of victory*, pero afirma que en esa ocasión Uncas no hizo escalpes “[denying] his habits [... Esto] advanced him probably centuries before the practices of his nation.” (Cooper 1986: 114-115); es decir, trata de justificar al indio que lo hace, pero felicita al indio que no lo hace. Podemos seguir viendo el ambivalente juicio del narrador ante esto, y los de los personajes, en el escalpe a un francés en el capítulo XIV, por el mismo Chingachgook,

with the air of a man who believed he had done a deed of merit.

The scout dropped on end of his rifle to the earth, and leaning his hands on the other, he stood musing *in profound silence*. Then *shaking his head in a mournful manner*, he muttered—

“’Twould have been a cruel and an unhuman act for a white-skin; but ’tis the gift and natur of an Indian, and I suppose it should not be denied! I could wish, though, it had befallen an accursed Mingo, rather than a gay, young boy, from the old countries!” (Cooper 1986: 138. Las cursivas son mías).

En este caso la justificación, en la primera afirmación del narrador, no lo es tanto, porque en lo que marco en cursivas se

⁶ Aunque esto no quiere decir que el escaldado fuese a quedar vivo, no se ammorra la barbarie del acto; véase imagen de escaldados vivos en Moore Jr. 1997: 187, obra de Catlin quien, aunque nunca los vio, decidió imaginarlos y pintarlos. Véase más información al respecto y elocuentes imágenes de Seth Eastman, de escaldados hechos a muertos, en Boehme *et al.* 1995: 26, 70.

aprecia cierta reprobación irónica y distanciamiento (esto último, porque sabemos que se trata de un indio, Otro); lo mismo podría afirmarse de un delincuente o asesino blanco, asombrándose de su cinismo. Al calificar con determinados modificadores las acciones de Hawkeye, el narrador sigue reprobando y por medio de este anuncio de que el personaje también lo hará (el narrador podría haber suprimido esos circunstanciales en cursivas, pero le interesa remarcarlos) nos comunica que está de acuerdo con la inmediata reprobación que emitirá el personaje.

El juicio de Hawkeye en este caso, por tanto, es el mismo que el del autor implícito y el del narrador. Para justificar al indio, lo primero que hace es establecer la distancia cultural, afirmar la otredad: el hecho, para un blanco, sería algo malo, pero lo hizo un indio, para quien es natural. Y en la afirmación siguiente el personaje se liga con el autor: la acción bárbara se debería haber infligido a un mal salvaje, un hurón; el autor histórico nos dejó ver desde el prefacio sus prejuicios contra este pueblo.

En cuanto a Uncas, antes de citar un escalpe suyo como ejemplo del tratamiento que de él hace el narrador, queremos revisar cómo describe sus actitudes. Es notable el cambio que se opera en este personaje de la primera parte del libro a la segunda, que se inicia a partir del capítulo XVIII. Hemos visto que en un escalpe que hace su padre, Uncas “se niega a seguir sus hábitos, por lo cual está adelantado siglos a las prácticas de su nación”. Por los ejemplos que siguen veremos también que el narrador lo caracteriza como un indio diferente:

“What is to be done!” [Heyward] said, feeling the utter helplessness of doubt in such a pressing strait; “desert me not, for God’s sake! Remain to defend those I escort, and freely name your own reward!”

His companions, who conversed apart in the language of their tribe, heeded not this sudden and earnest appeal. Though their dialogue was maintained in low and cautious sounds, but little above a whisper, Heyward, who now approached, could easily distinguish the earnest tones of the younger warrior from the more deliberate speeches of his seniors. [...]

[Hawkeye:] "Uncas is right! It would not be the act of men to leave such harmless things to their fate, even though it breaks up the harboring place forever." (Cooper 1986: 45-46).

Uncas acted as attendant to the females, performing all the little offices within his power, with a mixture of dignity and anxious grace, that served to amuse Heyward, who well knew that it was an utter innovation on the Indian customs, which forbid their warriors to descend to any menial employment, especially in favor of their women. As the rights of hospitality were, however, considered sacred among them, this little departure from the dignity of manhood excited no audible comment. Had there been one there sufficiently disengaged to become a close observer, he might have fancied that the services of the young chief were not entirely impartial. That while he tendered to Alice the gourd of sweet water, and the venison in a trencher, neatly carved from the knot of the pepperidge, with sufficient courtesy, in performing the same offices to her sister, his dark eye lingered on her rich, speaking countenance. Once or twice he was compelled to speak, to command the attention of those he served. In such cases he made use of English, broken and imperfect, but sufficiently intelligible, and which he rendered so mild and musical, by his deep, guttural voice, that it never failed to cause both ladies to look up in admiration and astonishment. In the course of these civilities, a few sentences were exchanged, that served to establish the appearance of an amicable intercourse between the parties. (Cooper 1986: 56).

Duncan willingly relinquished the support of Cora to the arm of Uncas and Cora as readily accepted the welcome assistance. (Cooper 1986: 145).

"Hugh!" exclaimed the young Mohican, rising on the extremities of his feet, and gazing intently in his front, frightening the ravens to some other prey by the sound and the action.

"What is it, boy?" whispered the scout [...]

Uncas, without making any reply, bounded away from the spot, and in the next instant he was seen tearing from a bush, and *waving in triumph*, a fragment of the green riding-veil of Cora. *The movement, the exhibition, and the cry* which again

burst from the lips of the young Mohican, instantly drew the whole party about him.

"My child!" said Munro, speaking quickly and wildly; "give me my child!"

"Uncas will try," was the short and *touching* answer.

The simple but meaning assurance was lost on the father, who seized the piece of gauze [...] (Cooper 1986: 184. Las cursivas son mías).

En estos ejemplos vemos que las actitudes y acciones de Uncas son equiparables a las de todo un caballero occidental, blanco o simplemente no indio. Pero en la segunda parte de la novela el narrador lo va haciendo cambiar, lo va despojando de los atributos que había adquirido de la civilización occidental al ir preparando el terreno, poco a poco, para su revelación mesiánica como gran príncipe delaware. Los indicios se van develando poco a poco. En el capítulo XIX, con el pretexto de que la comitiva de rescate descubre que los hurones son ayudados por otros pueblos aliados de las Seis Naciones, se repite la explicación que ya había dado el autor en el prefacio y que actualizaría en la introducción sobre la genealogía de los pueblos indígenas protagonistas y sus alianzas.

Una vez que el narrador nos ha hecho recordar el linaje de Uncas, le preocupa ir insistiendo en que, a pesar de que es bueno, no deja de ser tan sólo un salvaje. Para ello, y a pesar de la contradicción con su semicivilizada personalidad que conocimos en la primera parte, en la segunda el narrador hará que el joven mohicano vuelva a los hábitos de su nación, entre otras cosas, por medio de un escalpe. En esta ocasión el narrador ya no se detendrá en detalles justificatorios que antes remarcaba; ya no se lamenta, sino que su silencio (el del narrador) deja pasar como "normal" en Uncas el acto bárbaro:

"What has become of your enemy, Uncas?" demanded Duncan; "we heard your rifle, and hoped you had not fired in vain."

The young chief removed a fold of his hunting shirt, and *quietly* exposed the fatal tuft of hair, which he bore as the symbol of victory. Chigachgook laid his hand on the scalp,

and considered it for a moment with deep attention. Then dropping it, with *disgust* depicted in strong features, he ejaculated—

“Oneida!” (Cooper 1986: 195-196. Las cursivas son mías).

La calma y la ostentación del guerrero son aquí “naturales”, en contraste con el júbilo que el caballero enamorado al rescate manifestaba en la escena anterior. Y el asco hacia los oneidas habla, nuevamente, del prejuicio del autor implícito contra una tribu que pertenece a las Seis Naciones enemigas. Terminemos por remarcar, utilizando los juicios de Lienhard (1990: 289-290), que para producir este texto fue necesario un muy fuerte grado de compromiso subjetivo, estético y científico por parte del autor, sobre todo para intentar una “recreación literaria del discurso del otro, la fabricación de un discurso étnico artificial, destinado a un público ajeno a la cultura «exótica»”, producción llamada por ese crítico “etnoficción” (290).

PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES INDIOS



uando hablamos de algunos epígrafes de la novela que analizamos, hacemos alusión constante al capítulo III, pues en él se encuentra el cuadro idealizado con que se puede ilustrar el título de la novela. Querríamos, en este sentido, comenzar aquí con una cita que podría explicarnos las razones de que este capítulo, en su aspecto descriptivo, sea tan importante:

La propiedad y la función representativa de la literatura, particularmente en sus versiones realistas o descriptivas —la descripción es una confesión de la representación, de la distancia de esta representación de lo real y, en consecuencia, de un artificio y de un dominio [sobre su objeto literario, añadiríamos aquí]—, remiten a una sociedad que produce su simbolización (se manifiesta en el dominio de sus orígenes y de sus fines, se define por esta simbolización como pública) (Besièrre 1993: 370).

Por tanto, seguimos en el terreno de los artificios del autor implícito, con su maestría en el manejo del lenguaje literario. Al describir a los personajes que veremos, en un vaivén de la ficción a las notas de pie de página, el autor se está manifestando como conocedor de sus materiales histórico-antropológicos y como creador de una ficción que simboliza ciertos aspectos del pasado de su país: la colonización y el inevitable destino de una raza destinada a desaparecer.

Al hablar de los materiales de que se sirvió el autor pensamos, como él manifiesta en primera instancia, en otro problema lingüístico (aparte de la “traducción”, de la cual ya hablamos): los nombres, no sólo del universo narrado, sino los nombres personales. Aunque antes de darles nombre el narrador nos describe a los personajes, es interesante que nos los ha ido presentando previa-

mente y poco a poco por medio de epítetos; sobre todo, como era de esperarse, al héroe mítico y a los indios.

Chingachgook llegó a ser la representación estereotípica del indio "bueno" estadounidense en mucha mayor medida que Uncas puesto que éste, por su juventud (mayor distancia temporal de las costumbres de su padre) y más contacto con los blancos (debido al avance colonizador de éstos), tenía mayor grado de "civilización". El estereotipo, nos dice Pageaux,

se ve en el epíteto, en la adjetivación: el atributo accesorio, el calificativo, se convierte en esencia. La comunicación ideal supone la simbolización para la producción plural de sentido; la comunicación por estereotipos se queda en el nivel del proceso de atribución. [...] El estereotipo mantiene la confusión de la ideología entre lo descriptivo (el discurso; tal pueblo es...) y lo normativo (la norma; tal pueblo no sabe...). Lo descriptivo (el atributo físico) se confunde con el orden normativo (inferioridad de tal pueblo o cultura). La ideología racista está en la falsa demostración de la inferioridad o anormalidad física del Otro (con respecto a la norma del Yo que enuncia el estereotipo) (Pageaux, 1994: 101).

El análisis que intentamos pretende buscar los móviles ideológicos para delinear literariamente una imagen, un motivo literario, lo cual tiene un carácter eminentemente visual. Los signos lingüísticos emergentes en nuestra lectura, relacionados con el motivo del indio, tienen que ver fundamentalmente con su descripción, con su calificación. Es por eso que lo que más nos interesa es cuando el narrador habla de cómo son supuestamente los indios y de cómo no deben ser, para desembocar en las descripciones directas, los "retratos", es decir, la confesión narrativa de la distancia (diferencia del yo narrador). Comencemos hablando de los nombres que se entremezclan con los epítetos, pues aunque pueden aparecer posteriormente a la descripción de los personajes, nos hemos venido refiriendo constantemente a ellos.

Si nos remitimos a los textos introductorios del autor, debemos tomar en cuenta que es allí, fuera de la ficción, cuando se nos dan las características de los indios. Al hablar de ellos en general, antes de diferenciar según los pueblos, el autor nos dice que

Few men exhibit greater diversity, or, if we may so express it, greater antithesis of character, than the native warrior of North America. In war, he is daring, boastful, cunning, ruthless, self-denying, and self-devoted; in peace, just, generous, hospitable, revengeful, superstitious, modest, and commonly chaste. These are qualities, it is true, which do not distinguish all alike; but they are so far the predominating traits of these remarkable people as to be characteristic (Cooper 1986: 5).

Se nos traduce el nombre de los lenni lenape o delawareos como “unmixed people”, característica supuestamente honrosa (que comparte el héroe blanco). Esto se liga con otra afirmación del autor en cuanto a que ha asegurado que los indios en general sobrevaloran sus propias perfecciones y subestiman las de sus enemigos, sentimiento que compara con el que se ve reflejado en el Génesis hebreo. Las comparaciones no se limitan a esto, sino que se refieren a equiparar sus formas de expresión con otros pueblos tanto del cercano como del lejano oriente, y con príncipes del Viejo Mundo medieval. Nosotros nos remitimos a la supuesta traducción de “unmixed people”, porque en este sentido se pueden comparar, además, con las dinastías endogámicas de reyes, tipo el antiguo Egipto.¹

En los textos introductorios, para referirse a los delawareos se utilizan los siguientes términos: *natives, interesting people, nations, communities, tribes* e incluso *beings*; de ellos el autor se expresa como de “the greatest and most civilized of the Indian nations, that existed within the limits of the present United States” (aunque no dice a qué le llama civilización). Pero desde la primera vez que se habla de los mengwe, hurones o iroqueses se habla de *savages*; son éstos quienes asesinan a los delawareos (quienes, por tanto, no tienen para el autor el mismo grado de salvajismo, aunque ya en la ficción compartan con los hurones el mismo adjetivo). Por todo esto, desde antes de entrar a la narración el autor ya nos ha prejuiciado.

¹ Ahora los podemos acercar también, incluso, a mitologías americanas, como la de Perú, con sus príncipes fundadores hijos del sol, los hermanos Manco Capac y Mama Ocllo, que se unen para procrear un pueblo hijo de dioses y, por tanto, que tiene derecho a dominar a los pueblos circunvecinos.

Ya en la ficción, todavía sin que hayan aparecido indios como para darles nombres personales, el narrador nos los va introduciendo por medio de epítetos, entre los cuales el principal es *the natives of the forests*, o *son of the forest* en singular. Los adjetivos para calificarlos, para distinguirlos (de los demás hombres, es decir, de los blancos) se convirtieron en sustantivos: *native warriors*, *the yells of the savages*; [they] were the principal and *barbarous* actors [...]. Se les atribuyen cosas, dice Pageaux; se les “cuelgan milagros”, dice el lenguaje popular. También se habla de cualidades supuestamente esenciales a los indios en general, como por ejemplo, “*patience and self-denial of the practised untutored possessors*” (incultos o indómitos; si tomamos el primer significado).

La manera en que Cooper usa el epíteto, así como explica los topónimos en el prefacio, es una licencia romántica que persigue la supervivencia de esos nombres en virtud de su “poesía”, ya que corresponden a cualidades naturales, aunque no sea el narrador quien los imponga. Fue éste el mismo uso que les dio Chateaubriand en *Les Natchez* (publicada en 1826, el mismo año que *The Last...*), y el narrador de esta obra los imponía él mismo (“el hermano de Amelia” por René, el personaje francés; “el de la melodiosa voz”, Chactas), para dar un mucho mayor realce épico, sin esperar a que los impusieran los personajes.²

² En *Les Natchez* las comparaciones que hace el narrador con la épica o la tragedia heroica son mucho más directas; tanto, que denominó a su obra “la epopeya de la Nueva Francia”. Hay alusiones constantes a la antigüedad clásica: “Akansia, nueva Medea, sintió deseos de despedazar a sus hijos y de hundir un puñal en el corazón de su rival” (p. 248); “[...] los dos adversarios, Onduré y René, se aproximaron, frente contra frente. Sus músculos parecían los de Hércules y Anteo” (p. 264); y la ficción se ve interrumpida por el narrador por una especie de lo que en pintura se conoce como “rompimientos de gloria”, porque tal como en la épica clásica, aparecen concilios, acuerdos y combates entre Satanás, sus demonios y los “demonios” cuyos nombres son los de los dioses indígenas, que se ponen a luchar del lado de los salvajes para sofocar la expansión del cristianismo en las nuevas tierras; y el narrador nos hace testigos de acuerdos y misiones entre arcángeles, el ángel protector de América, santas patronas francesas o una nueva santa indígena americana-canadiense (Kateri Tekakwitha), que también bajan a la Tierra a dirigir la mano de los sacerdotes cristianos, René, Chactas y los buenos salvajes. El universo de Cooper tenía que ser otro, desde luego.

Al tener el autor datos lingüísticos que le permitían saber que la imposición de los nombres indios no era arbitraria, los escogió según las cualidades que quería dar al personaje y los adaptó según la tendencia en boga, aquí sí siguiendo a Webster, quien proponía "normalizar" las palabras ajenas al inglés, por lo que los sonidos fuertes y guturales de las lenguas indias no debían conservarse sino más bien, tratar de suavizarlos y abreviarlos, pues en su mayoría eran fonemas impronunciabiles cuya transcripción ortográfica debía adaptarse al habla inglesa ([1807], cit. por Simpson 1986: 211). Por tanto, al verter en sus obras Cooper no transcribe, sino que adapta, modifica, siguiendo la convención estadounidense de adherirse lo más posible a las transcripciones de los vocabularios de lenguas indígenas. He aquí una curiosa discusión entre Magua y Heyward a causa de los nombres:

"Where is «Le Gros Serpent»?"

Duncan, who perceived by the use of these Canadian appellations, that his late companions were much better known to his enemies than to himself, answered, reluctantly: "He also is gone down with the water."

"«Le Cerf Agile» is not here?"

"I know not whom you call «The Nimble Deer»,” said Duncan gladly profiting by any excuse to create delay.

"Uncas," returned Magua, pronouncing the Delaware name with even greater difficulty than he spoke his English words. "«Bounding Elk» is what the white man says, when he calls to the young Mohican."

"Here is some confusion in names between us, Le Renard," said Duncan, hoping to provoke a discussion. "*Daim* is the French for deer, and *cerf* for stag; *élan* is the true term, when one would speak of an elk."

"Yes," muttered the Indian, in his native tongue; "the pale faces are prattling women! they have two words for each thing, while a red-skin will make the sound of his voice speak to him." Then, changing his language, he continued, adhering to the imperfect nomenclature of his provincial instructors. "The deer is swift, but weak; the elk is swift, but strong; and the son of «Le Serpent» is «Le Cerf Agile» Has he leaped the river to the woods?"

"If you mean the younger Delaware, he, too, has gone down with the water." (Cooper 1986: 91)

El narrador asegura que al indio aliado de los franceses le es más difícil pronunciar el *delaware* que el inglés mismo (su lengua nativa es iroqués o hurón que, en este caso, el narrador avisa que también está "traduciendo"); pero la competencia lingüística de Magua es tal, que especifica y puntualiza en inglés las cualidades de cada uno de los animales que le han enumerado, con lo cual rechaza, convencido, lo que podría ser el epíteto en inglés para volver al francés, que es el cual a él le da el significado que concuerda con su idea de esa persona: ni *weak* ni *strong*: *agile*. Es otra la idea con la cual él quiere dar nombre. Los resultados indígenas de Cooper no siempre serán "poéticos" o eufónicos (para el inglés, según nos dice también el británico Simpson 1986: 213), como el ejemplo que sigue (mucho menos eufónico para el español de México).

El nombre Chingachgook (del que tanto se burló Mark Twain en sus "literary offenses" —véase p. electrónica—, preguntando irónicamente si en ese nombre no habría pensado Cooper en el origen de la palabra Chicago) aparece por primera vez y es "traducido" como "Great Snake" en *The Pioneers*, donde el narrador explica supuestamente la manera en que los indios ponen nombres y los van cambiando según las nuevas cualidades o hazañas de la persona (Cooper 1985: 84). Esta tendencia a la "traducción" de nombres indios continuará; por citar un ejemplo rápido, *The Oak Openings* da cuatro nombres propios indios en un solo párrafo, y a pie de página, con llamadas, sus traducciones (Cooper 1892: 95).

Pasemos a las presentaciones de los personajes indios, pues nos interesa cómo van siendo introducidos por el narrador, cómo aparecen por primera vez en el texto. Primero se presenta al mal salvaje, Magua. Veamos la descripción que de él hace el narrador:

[... Gamut] turned to the *silent* figure to whom he had unwittingly addressed himself, and found a new and *more powerful* subject of *admiration* in the object that encountered his gaze. His eyes fell on the *still, upright, and rigid* form of the

"Indian runner," who had borne to the camp the unwelcome tidings of the preceding evening. Although *in a state of perfect repose, and apparently disregarding, with characteristic stoicism*, the excitement and bustle around him, there was a *sullen fierceness mingled with the quiet of the savage*, that was likely to arrest the attention of much more experienced eyes than those which now scanned him, in unconcealed amazement. The native bore both the tomahawk and knife of his tribe; and yet his appearance was not altogether that of a warrior. On the contrary, *there was an air of neglect about his person*, like that which might have proceeded from great and recent *exertion*, which he had not yet found leisure to repair. The colors of the war-paint had *blended in dark confusion* about his *fierce* countenance, and rendered his swarthy lineaments *still more savage and repulsive* than if art had attempted an effect which had been thus produced by chance. His eye, alone, which *glistened* like a *fiery* star amid *lowering* clouds, was to be seen in its state of native *wildness*. For a single instant his *searching and yet wary glance* met the wondering look of the other, and then changing its direction, *partly in cunning, and partly in disdain*, it remained *fixed, as if penetrating the distant air*. (Cooper 1986: 17-18).

En este retrato se anticipan rasgos que dan a conocer la identidad moral de Magua y que anuncian el significado de su nombre, que el indio enunciará por sí mismo: "Le Renard Subtil". En lugar de que se presenten las características del zorro como cualidades (la astucia, la principal), pasan a convertirse, por obra y gracia de narrador y demás personajes, en un defecto:

"Go! Whom call you Le Renard?"

" 'Tis the name his Canada fathers have given to Magua," returned the runner, with an air that manifested his pride at the distinction. "Night is the same as day to Le Subtil, when Munro waits for him." (Cooper 1986: 41)

[...]

"Monster! well dost thou deserve thy treacherous name," cried Cora (Cooper 1986: 105).

Se sigue describiendo a Magua por parte de otros personajes.

[...] but a slight exclamation proceeded from the younger of the females, as the Indian runner glided by her, *unexpectedly* [... T]his *sudden* and startling movement of the Indian produced [...] from the other [...] an *indescribable* look of *pity, admiration, and horror*, as her dark eye followed the *easy* motions of the savage.

[...]“Are such *specters* frequent in the woods, Heyward?”

“Yon Indian is a «runner» of the army; and, *after the fashion of his people*, he may be accounted a *hero*,” returned the officer.

“*I like him not*,” said the lady, *shuddering*, partly in assumed, yet more in *real terror*. “You know him, Duncan, or you would not *trust* yourself so freely to his keeping?”

“Say, rather, Alice, that *I would not trust* you. I do know him, or he would not have my confidence, and least of all at this moment. He is said to be a *Canadian* too; and yet he served with our friends the Mohawks, who, as you know, are one of the six allied nations.” [...]

“Will you not speak to him, Major Heyward, that I may hear his tones? Foolish though it may be, you have often heard me avow my faith in *the tones of the human voice*!”

“It would be *in vain*; and answered, most probably, by an ejaculation. Though he may understand it, he *affects*, like most of his people, *to be ignorant of the English*; and least of all will he condescend to speak it.” [...]

“Should we distrust the man because *his manners are not our manners*, and that his skin is *dark*?” coldly asked Cora. (Cooper 1986: 19-21).

El narrador nos dice que las mujeres se sienten atraídas por Magua: Alice quiere oír el tono de su voz, también considerándolo un ser diferente, coloquialmente diríamos un “animal raro” para estudiarlo y ver si puede confiar en él, y Cora, guardando la distancia de su diferencia, siente *admiration* y finge no ver por qué no ha de ser confiable. Y al mismo tiempo le temen, según vemos todas las características negativas que hemos puesto en cursivas.

“Listen,” said the Indian, [...] “Magua was born a chief and a warrior among the red Hurons of the lakes; he saw the

suns of twenty summers make the snows of twenty winters run off in the streams before he saw a pale face; and he was happy! Then his Canada fathers came into the woods, and taught him to drink the fire-water, and he became a rascal. The Hurons drove him from the graves of his fathers, as they would chase the hunted buffalo. He ran down the shores of the lakes, and followed their outlet to the «city of cannon» There he hunted and fished, till the people chased him again through the woods into the arms of his enemies. The chief, who was born a Huron, was at last a warrior among the Mohawks! [...] Was it the fault of Le Renard that his head was not made of rock? Who gave him the fire-water? who made him a villain? 'Twas the pale faces, the people of your own color. [...]

“Magua is a man, and not a fool [...]

“Listen,” repeated the Indian, [...] “when his English and French fathers dug up the hatchet, Le Renard struck the war-post of the Mohawks, and went out against his own nation. The pale faces have driven the red-skins from their hunting grounds, and now when they fight, a white man leads the way. The old chief at Horican, your father, was the great captain of our war-party. He said to the Mohawks do this, and do that, and he was minded. He made a law, that if an Indian swallowed the fire-water, and came into the cloth wigwams of his warriors, it should not be forgotten. Magua foolishly opened his mouth, and the hot liquor led him into the cabin of Munro. What did the gray-head? [...]

“Justice!” [...], [...] “is it justice to make evil and then punish for it? Magua was not himself; it was the fire-water that spoke and acted for him! but Munro did believe it. The Huron chief was tied up before all the pale-faced warriors, and whipped like a dog. [...]

“See!” continued Magua, [...] “here are scars given by knives and bullets—of these a warrior may boast before his nation; but the gray-head has left marks on the back of the Huron chief that he must hide like a squaw, under this painted cloth of the whites. [...]

“When the Chippewas tied Magua to the stake, and cut this gash,” said laying his finger on a deep scar, “the Huron laughed in their faces, and told them, Women struck so light!

His spirit was then in the clouds! But when he felt the blows of Munro, his spirit lay under the birch. The spirit of a Huron is never drunk; it remembers forever!"

"What would you have?" continued Cora [...]

"What a Huron loves--good for good; bad for bad! [...]
The arms of the pale faces are long, and their knives sharp!" returned the savage [, ...] "why should Le Renard go among the muskets of his warriors, when he holds the spirit of the gray-head in his hand?"

"Name your intention, Magua," said Cora [...]

"Listen, [...] when Magua left his people his wife was given to another chief; he has now made friends with the Hurons, and will go back to the graves of his tribe, on the shores of the great lake. Let the daughter of the English chief follow, and live in his wigwam forever. [...]

"When the blows scorched the back of the Huron, he would know where to find a woman to feel the smart. The daughter of Munro would draw his water, hoe his corn, and cook his venison. The body of the gray-head would sleep among his cannon, but his heart would lie within reach of the knife of Le Subú." "

En general, cuando Magua habla inglés, no es tan metafórico ("The Indian muttered a few words in *broken* English to Heyward"). Heyward, al dirigirse a él, trata de emplear expresiones que le son propias, como hablarle en tercera persona, lo cual en el blanco se lee como intención de engaño. Pero en este caso es interesante y sorprendente el experimento de relectura de la autodescripción de Magua sin los juicios del narrador ni las palabras de Cora. Es una perfecta autodefensa y justificación de la maldad del indio; una aplicación más refinada de la ley occidental del talión, puesto que queda afirmada la inteligencia y sagacidad de Magua cuando asegura, por ejemplo, que planeó su venganza en el momento mismo en que lo estaban castigando. Se aprecia incluso la sinrazón del castigo, pues el indio se autorreprocha el haber luchado contra los de su propia nación y reconoce que tontamente volvió a beber el agua de fuego. Es decir, esta autodescripción justificatoria sólo serviría si no estuviéramos recibiendo al mismo tiempo los juicios de los antagonistas (el de Cora

y el poderosísimo y decisivo del narrador, con enorme cantidad de adjetivos de carga negativa que hemos suprimido en la transcripción). Veamos ahora la presentación de un buen salvaje, Chingachgook, por el narrador:

[...] one of these loiterers showed the *red skin and wild accouterments of a native of the woods* [... *He*] *was seated*³ on the end of a *mossy log, in a posture that permitted him to heighten the effect of his earnest language, by the calm but expressive gestures of an Indian engaged in debate*. His body, which was *nearly naked*, presented a *terrific emblem of death*, drawn in *intermingled colors of white and black*. His *closely-shaved head*, on which no other hair than the *well-known and chivalrous scalping tuft* was preserved, was *without ornament of any kind*, with the exception of a *solitary eagle's plume*, that crossed his crown, and depended over the left shoulder. A *tomahawk and scalping knife, of English manufacture*, were in his girdle; while a *short military rifle, of that sort with which the policy of the whites armed their savage allies, lay carelessly across his bare and sinewy knee*. The *expanded chest, full formed limbs, and grave countenance of this warrior*, would denote that

³ Esta descripción de Cooper fue un poderoso eslabón que continuó una interesante caracterización iconográfica del salvaje en que la postura sedente (o de pie, si bien es menos frecuente), en reposo reflexivo y meditabundo, es indicio de su "bondad". Podemos citar *The Death of General Wolfe*, de Benjamin West (1770); *The Peaceable Kingdom*, tema del que Edward Hicks hizo varias versiones a partir de 1799; el jefe indio del conjunto escultórico monumental *George Washington*, de Horatio Greenough (1832-1841); *Progress*, de Asher Brown Durand (1853); *Falls of St. Anthony*, de Henry Lewis (1847 y 1854); "The Indian: Dying Chief Contemplating the Progress of Civilization" (1856), parte del conjunto escultórico del frontón del edificio del Senado en el Capitolio, titulado *Progress of Civilization* (1855-1863), figura para la cual su autor, Thomas Crawford, se basó en el mármol clásico *Galo moribundo*; la portada de *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of the North American Indians*, de George Catlin (1857); la portada de la *Pictorial History of the United States* de S.G. Goodrich (1865); *The Falls of St. Anthony*, de Albert Bierstadt (1880). Véanse Groseclose 2000: 14; Novak 1991: 202-207; Sullivan 1992: 65, y Gowans en Garret *et al.* 1969: 225. Para Green Fryd (2001: 80-83, 113-118), las imágenes escultóricas o grabados posteriores a 1823 no sólo continúan una tradición plástica, sino que se basan en la obra literaria de Cooper.

he had reached the vigor of his days, though no symptoms of decay appeared to have yet weakened his manhood. (Cooper 1986: 28-29).

De manera inversa a la descripción de Magua, lo primero que se dice de Chingachgook es que es un indio; es decir, se nos previene antes que nada respecto a que el ser por describirse es *diferente*, para que juzguemos con benevolencia todo lo extraño que veamos en su apariencia. Por eso, la maldad simbolizada en el emblema que trae tatuado se disculpa ante el hecho de que, aunque los colores están entremezclados, el separarlos definitivamente (white and black) da idea de que está bien pintado.

"Listen, Hawkeye, and your ear shall drink no lie. 'Tis what my fathers have said, and what the Mohicans have done.

[...]

"We came from the place where the sun is hid at night, over great plains where the buffaloes live, until we reached the big river. There we fought the Alligewi, till the ground was red with their blood. From the banks of the big river to the shores of the salt lake, there was none to meet us. The Maquas followed at a distance. [...] The Dutch landed, and gave my people the fire-water; they drank until the heavens and the earth seemed to meet, and they foolishly thought they had found the Great Spirit. Then they parted with their land. Foot by foot, they were driven back from the shores, until I, that am a chief and a Sagamore, have never seen the sun shine but through the trees, and have never visited the graves of my fathers [...]

"Where are the blossoms of those summers!—fallen, one by one; so all of my family departed, each in his turn, to the land of spirits. I am on the hilltop and must go down into the valley; and when Uncas follows in my footsteps there will no longer be any of the blood of the Sagamores, for my boy is the last of the Mohicans." (Cooper 1986: 31-33).

Al describir la historia de su pueblo se describe a sí mismo; pero nótese cómo cambia de sujeto. Los mohicanos son "nosotros" cuando emigran del oeste, luchan hasta teñir el suelo de sangre,

hasta que nadie osa enfrentárseles; derrotan a los hurones y los humillan como vencidos. Y cuando llegan los holandeses y dan a beber agua de fuego, los mohicanos dejan de ser “nosotros” y pasan a ser “ellos”: ellos se emborracharon, fueron engañados, despojados... Toma el “yo” hasta que se sitúa como víctima de la injusticia: es de sangre noble y no está en las tierras de sus antepasados. Lo que hallamos en esta autodescripción es muy diferente a la de Magua porque también al transcribir ésta hemos suprimido los juicios del otro personaje presente en el diálogo (Hawkeye) y los del narrador, y sin embargo es de la perspectiva misma del personaje blanco que nos parece encontrar otros juicios: de las propias palabras del buen salvaje inferimos que (su pueblo) es emigrante, colonizador y conquistador (es decir, ocuparon por la fuerza tierras que no eran suyas), hasta cierto punto sanguinario y cruel con los vencidos; vivieron una época idílica. A la llegada de los holandeses fueron despojados y el pueblo se fue extinguiendo. El “yo”, según sí mismo, es veraz, guerrero, de noble estirpe, cuya tribu es madre de otras naciones, y ha venido a menos injustamente a causa de los holandeses.⁴

⁴ Al conocer la historia de Chingachgook por *The Pioneers* sabemos que este buen salvaje es bueno porque ya había sido medio cristianizado por el contacto de su pueblo con las misiones de los moravos (enlace de la ficción con los textos introductorios autorales, donde también se menciona esto), lo cual se ignora en el imaginario popular. En contraposición, pero de manera equivalente, acabamos de ver que el mal salvaje (Magua) lo es porque ha recibido lo malo de los blancos: agua de fuego de los holandeses, azotes de los ingleses y mentiras de los franceses. En ambos casos el salvaje coincide con el de la tradición literaria occidental. Por otra parte, es de hacer notar que existen estudios acerca del anagrama shakespeariano (*cannibal*: Caliban), pero sólo queremos subrayar la opinión de que, si se identifica al Calibán de *The Tempest* con el indio americano, éste es “un esclavo salvaje al que no sólo es factible sino legítimo robarle la tierra, explotarlo, vivir de su trabajo e inclusive exterminarlo”. Si bien esta interpretación de Roberto Fernández Retamar (*Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México: Diógenes, 1971, cit. por Ortega 1987: 120) nos parece muy exagerada hasta el extremo de asemejarse a una leyenda negra al revés, nos interesa interrogarnos sobre las afirmaciones en cuanto al robo de la tierra y el exterminio: ¿y si verdaderamente se hubiera hallado en la mente de los espectadores de *The Tempest*, es decir, en la mente del hombre común inglés y después anglosajón en general, la supuesta justicia o naturalidad de estas afirmaciones?

Pasemos ahora al supuesto último mohicano, Uncas, visto por el narrador y por otros personajes:

Cap. III:

[... Chingachgook:] "my *boy* is the last of the Mohicans."

"Uncas is here," said another voice, in the same *soft, guttural tones*, near his elbow; "who speaks to Uncas?"

[...]

At the next instant, a *youthful warrior* passed between them, with a *noiseless step*, and *seated* himself on the bank of the rapid stream.

[...]

"It cannot be!" said the young Indian, *springing to his feet* with *youthful eagerness*; "all but the tips of his horns are hid!"

"He 's a boy!" said the white man, [...] and addressing the father. "Does he think when a hunter sees a part of the creature, he can't tell where the rest of him should be!"

Adjusting his rifle, he was about to make an exhibition of that skill on which he so much valued himself, *when the warrior struck up the piece with his hand*, saying:

"Hawkeye! will you fight the Maquas?"

"These Indians *know the nature* of the woods, as it might be by *instinct!*" returned the scout, dropping his rifle, and turning away like a man who was convinced of his error. "I must leave the buck to your arrow, Uncas [...]" (Cooper 1986: 33-34).

[...] Cap. VI:

[...] At a little distance in advance stood Uncas, his whole person thrown *powerfully* into view. The travelers anxiously regarded the *upright, flexible figure* of the young Mohican, *graceful* and *unrestrained* in the attitudes and movements of nature. Though his person was more than usually screened by a *green and fringed hunting-shirt, like that of the white man*, there was no concealment to his *dark, glancing, fearless eye*, alike *terrible and calm*; the bold outline of his *high, haughty features*, pure in their *native red*; or to the *dignified elevation* of his *receding forehead*, together with all the *finest proportions* of a *noble head*, bared to the *generous scalping tuft*. It was the first opportunity possessed by Duncan and his companions to view the marked

lineaments of either of their Indian attendants, and each individual of the party *felt relieved from a burden* of doubt, as the *proud and determined*, though *wild expression* of the features of the *young warrior* forced itself on their notice. They felt it might be a being *partially benighted in the vale of ignorance*, but it could not be one who would willingly devote his *rich natural gifts* to the purposes of wanton treachery. The ingenuous Alice gazed at his *free air and proud carriage*, as she would have looked upon some *precious relic of the Grecian chisel*, to which life had been imparted by the intervention of a miracle; while Heyward, though accustomed to see the *perfection* of form which abounds among the *uncorrupted* natives, openly expressed his *admiration* at such an *unblemished specimen* of the *noblest proportions* of man. "I could sleep in peace," whispered Alice, in reply, "with such a *fearless and generous-looking* youth for my sentinel. Surely, Duncan, those cruel murders, those terrific scenes of torture, of which we read and hear so much, are never acted in the presence of *such as he*."

"This certainly is a *rare and brilliant instance* of those *natural* qualities in which *these peculiar people* are said to *excel*," he answered. "I agree with you, Alice, in thinking that *such a front and eye were formed rather to intimidate* than to deceive; but let us *not practice a deception* upon ourselves, by expecting any other exhibition of what we esteem virtue than according to the fashion of the savage. As bright examples of great qualities are but too uncommon among Christians, so are they *singular and solitary* with the Indians; though, for the honor of our common nature, neither are incapable of producing them. Let us then hope that this Mohican may not disappoint our wishes, but prove what his looks assert him to be, a *brave and constant friend*."

"Now Major Heyward speaks as Major Heyward should," said Cora; "who that looks at this *creature of nature*, remembers *the shade of his skin!*" A short and *apparently an embarrassed* silence succeeded this remark [...] (Cooper 1986: 52-53. Todas las cursivas son mías).

Como se podrá apreciar en la esquematización que haremos de estas descripciones en la columna "una lectura posible", éste es el indio más occidentalizado. Por la sola descripción es más bueno

que salvaje, porque comparte incluso la ropa del cazador blanco, lo cual nos da indicios de que va en camino de civilizarse; es más atractivo para las mujeres blancas, y digno de admiración para el joven americano. Uncas es hermoso, llega a hablarse de su perfección física al comparársele con una escultura griega; tiene también cualidades morales. Un ser con tanta cercanía a los ideales occidentales y tal posibilidad de asimilación y mezcla posterior no sólo con una mujer mestiza, sino de contacto y convivencia con la nueva cultura estadounidense, tenía que ser eliminado en la ficción (así como la judía Rebecca de *Ivanhoe*, por ejemplo, es segregada).

Volvamos a la discusión sobre problemas lingüísticos para poder apreciar los artificios de que se valió el narrador para hacer que los indios se expresaran en su texto. En esta novela, como veremos, "problems of verbalization are social" (Barnett 1993: 24): el autor, al manifestar su concientización de la diferencia del otro, expresada en las transformaciones lingüísticas de que ya hemos hablado, nos da idea de su preocupación por la convivencia en su sociedad; "al dar cuenta del discurso indio, registra las tensiones sociales y políticas en el mundo ficcional que crea" (Simpson 1986: 16-17). En su supuesta traducción del delaware al inglés el narrador está trasladando de "poesía" (relación con el autor, quien ha dicho que la lengua india es "poética") a prosa; los silencios son elocuentes, está proyectando una lucha (*ibid.* 27); nos ha hecho presuponer que el mundo indígena era idílico y el americano es práctico. El escritor no retrató una tolerancia o una convivencia sin problemas entre los hablantes, sino que documentó las tensiones que conllevaba la pretensión política de la asimilación (en la cual podemos incluir el hecho de la obediencia), expulsión o exterminio del indio. Así, entre más silencio le impusiera un narrador, se implicaría su presente y futura exclusión. Por lo tanto, hay una relación entre la tensión lingüística y la tensión social. A través de los personajes el narrador presenta y explora problemas de comunicación lingüísticos. Son diferentes puntos de vista que lógicamente pueden desembocar en contradicciones, y es precisamente a éstas a las que les tenemos que buscar significado.

La lucha, el conflicto entre los personajes, abarca también la lucha entre las clases o "nacionalidades" que cada uno representa;

tienen cualidades y defectos radicales; por eso, en un sentido nos referimos a ellos aquí como una especie de continuación de personajes épicos. Se mueven en un universo de individualismo competitivo y quien domine (en el sentido de utilizar o manipular por su medio) el lenguaje, tendrá un arma poderosísima a su favor.

La verbalización de Chingachgook, un buen salvaje, por ejemplo, es una muestra de la alternancia entre silencio y poesía, como prefiere llamarla Simpson (1986: 205). Los arqueólogos a principios del siglo XX estaban de acuerdo en que en casi todas las tribus se observaba la presencia de poesía lírica, que podía consistir en la expresión de emociones relacionadas con la guerra, el sentimiento religioso, amor o el canto a las bellezas de la naturaleza (Boas 1988: 209). Cuando se debe hablar, según Simpson, el mohicano habla con metáforas, refiriéndose a la relación con la naturaleza y a las pasiones humanas, algo que el mundo "civilizado" ha perdido. Esta traducción del delaware al inglés es lo que Cooper quisiera que se hablara en el mundo del nuevo país, en el paraíso recobrado del nuevo Adán Hawkeye. Por esto es que lo primero que oímos hablar a este personaje es una "traducción" del delaware: ya vimos que Cooper era enemigo de la verbosidad hueca. Quiere hacer la supuesta lengua del indio poética y que exprese su relación primigenia consigo mismo y con la naturaleza. Por eso es que Hawkeye será un símbolo de lo que debe ser el nuevo país. Lo que nos preguntamos es *cuándo* el indio debe hablar; cuándo hace el narrador que el indio hable.

El narrador no sólo caracteriza a los indios al retratarlos describiéndolos, sino al hacerlos o no hablar, eligiendo qué hablan. Al hablar del melodioso lenguaje de Uncas, por ejemplo:

The words were few and often repeated, proceeding gradually from a sort of invocation, or hymn, to the Deity, to an intimation of the warrior's object, and terminating as they commenced with an acknowledgment of his own dependence on the Great Spirit. If it were possible to translate the comprehensive and melodious language in which he spoke, the ode might read something like the following [...] (Cooper, cap. XXXI, 1986: 319).

El narrador está confesando abiertamente que le es imposible reproducir adecuadamente la lengua del otro, además de que este tipo de afirmaciones en cuanto a la "melodía" de una lengua no materna son completamente subjetivas y referidas al "otro". Este tipo de aseveraciones contribuye al exotismo con que se trata al indio, por tanto, a un racismo romántico. Esa lengua y sus hablantes son inalcanzables, se han perdido, y se les ha puesto un aura de belleza poética. Pero tengamos en cuenta siempre que no es el grado de "realidad" del lenguaje de los indios de Cooper lo que nos interesa, sino qué función tienen estas supuestas traducciones en el contexto ficcional, y de ahí a sus consecuencias en el contexto cultural de los lectores.

El mayor poder de Magua es la palabra. El mal salvaje es el salvaje que más habla. De manera muy exagerada para hacer una analogía rápida e irreflexiva, pero de libre y espontánea asociación, diré que es una variante de Malinche masculino: habla hurón (o *wyandot*, gentilicio con que este pueblo se designaba a sí mismo —Miller 1993: 466—, y que da nombre a otra novela de Cooper), idioma que pertenece a la familia lingüística iroquesa, distinta de la algonquina dentro de la que se inscribe el *munsee*, una variante del delaware que hablan sus enemigos pero que Magua entiende muy bien; además, habla y entiende francés e inglés, estas últimas lenguas con una competencia tal, que es capaz de criticar al blanco que lo quiere confundir, porque las lenguas de los blancos no son directas, como las indias (Cooper 1986: 91). En Estados Unidos era común la idea que continuaba con la imagen del indio como filósofo desnudo en el sentido de que dominaban el arte de la oratoria; si bien se sabía que existían formas estilísticas utilizadas para impresionar a un auditorio, la verdad es que ni aun a principios del siglo XX se sabía en qué consistían esas formas, puesto que no se contaba con discursos registrados o transcritos ni siquiera en fragmentos (Boas 1988: 208). Pues bien, Cooper hará caso omiso de la falta de datos fidedignos sobre esta oratoria para presentarnos a un Magua elocuente y convincente, mucho más que los indios "buenos" o que los blancos. El mismo locuaz Hawkeye usa la lengua en forma directa; es veraz, no disfraza ni engaña; se sirve menos de ella

como arma. El narrador pretende hacernos creer que está traduciendo literalmente la oratoria india al mostrarnos la voz de Magua, pero éste emplea la retórica de las lenguas blancas que conoce para presentar hechos y situaciones a su conveniencia. La grandilocuencia de los discursos de Magua, en lengua india, con los que se proclama como gran jefe hurón, aunque supuestamente traducida al inglés, es un préstamo adquirido por este personaje gracias a su competencia lingüística en el inglés y el francés. En un texto contemporáneo al que analizamos y con la misma temática hay discursos muy semejantes: las arengas guerreras contra los franceses por parte del jefe Adario en *Les Natchez* (libro II: 239-242). Y tengamos en cuenta que el artificio se comienza a tejer desde los textos introductorios, en que el autor de *The Last...* habla del "pathos or energy" de la elocuencia de los indios.

Comparemos los discursos de Magua con el diálogo introductorio de Chingachgook y los diálogos de toma de posesión de Uncas. Éstos son brevísimos, y además, el narrador manifiesta su incapacidad de traducir incluso la canción guerrera del nuevo gran jefe. He aquí la escena del reconocimiento de Uncas como el último gran jefe mohicano, en el capítulo XXX:

"With what tongue does the prisoner speak to the Manitou?" demanded the patriarch, without unclosing his eyes.

"Like his fathers," Uncas replied; "with the tongue of a Delaware." [...]

"Does Tamenund dream!" he exclaimed. "What voice is at his ear! Have the winters gone backward! Will summer come again to the children of the Lenape!"

A solemn and respectful silence succeeded this incoherent burst from the lips of the Delaware prophet. His people readily constructed his unintelligible language into one of those mysterious conferences he was believed to hold so frequently with a superior intelligence and they awaited the issue of the revelation in awe. [...]

"Men of the Lenni Lenape!" [Uncas] said, "my race upholds the earth! Your feeble tribe stands on my shell! What fire that a Delaware can light would burn the child of my fathers," he added, pointing proudly to the simple blazonry

on his skin; "the blood that came from such a stock would smother your flames! My race is the grandfather of nations!"

"Who art thou?" demanded Tamenund, rising at the startling tones he heard, more than at any meaning conveyed by the language of the prisoner.

"Uncas, the son of Chingachgook," answered the captive modestly, turning from the nation, and bending his head in reverence to the other's character and years; "a son of the great Unamis."

Además del nombre de la tortuga ("Unamis"; cuya traducción merece una nota de pie de página del autor desde la primera edición), la lengua es de vital importancia para este reconocimiento mesiánico desde su entonación, que sólo el anciano podía reconocer como perteneciente a una lengua raíz más antigua, si bien todos la entendían. Es un recurso bien calculado dar al símbolo totémico de este personaje un nombre tan semejante al de una lengua madre de otras, pues al delaware se le conoce también como *unani*, y de él se derivó el dialecto conocido en el siglo XVIII como *munsee* (*monsey* para Miller 1993: 466), que en ese siglo y el XIX hablaron muchos grupos delaware en Canadá, en Munceytown, Moraviantown y otras comarcas pero, lo que más nos interesa, es que lo hablaban las Seis Naciones (datos de Goddard 1988: 70-77). Es decir, independientemente de que nosotros echamos mano de estos datos con la mayor aproximación que ahora pueden darnos las investigaciones antropológicas, el narrador pretendía hacer creer que Chingachgook y Uncas hablaban una lengua "pura", y otros delawareos no mohicanos, así como Magua y sus enemigos de las Seis Naciones, hablaban dialectos corruptos.

De cualquier manera y comparando lo breve del discurso, para ser de un momento tan importante en la trama, con los de Magua que aparecen en varias ocasiones, podemos observar que cuando el buen salvaje se inviste de autoridad, el narrador da como la mayor de sus cualidades y como muestra de su prudencia, la poca verbosidad. Cuando Chingachgook habla en franco diálogo, en igualdad de circunstancias y cantidad de información con un blanco, está manifestando en esencia, en mensaje, lo mismo que Hawkeye e incluso que el narrador, sólo que bajo diferente punto

de vista; es decir, el narrador deja hablar a este buen salvaje sólo cuando va a decir algo con lo que esté de acuerdo. En cambio, la habilidad retórica de Magua es expuesta en boca de un mal salvaje como ejemplo de intenciones de engaño, de manipulación de masas, esto es, sólo habla así el mal salvaje que se autoinveste de autoridad, lo cual es nocivo y peligroso. Esto no sólo ocurre en discurso y arenga: también pasa en el diálogo de Magua con Montcalm, supuestamente en francés, antes de tomar el fuerte. Esta lengua, en este contexto, representa los pactos que no se cumplen, la diplomacia (para Cooper, ésta es casi sinónimo de mentira. El francés es “infernal jargon”, “false philosophies” —*The Wing-and-Wing*, cit. por Simpson 1986: 190—); Magua se ha investido de autoridad para hacer un pacto de sangre con el máximo jefe francés. En suma, dar la palabra al indio, o darle demasiadas palabras, es como dar voz (y poder, autoridad) a las masas, es abrir la puerta a debates (discusión con el blanco, aunque sea en términos “amigables”), catástrofes (la matanza en el fuerte, con la complacencia francesa), descubrimientos (Uncas es un noble príncipe: aumenta el peligro de que se legitime su posible unión con la hija de un jefe blanco) o cambios (la paradoja de que el ejército americano-inglés viene en ayuda de los delawareos en persecución de los hurones). En suma, el elemento social indio que no es silenciado tiene algún grado de poder.

Las figuras de Chingachgook y Uncas, los últimos mohicanos, están delineadas mayormente por medio del silencio. El que termina siendo realmente el último, Chingachgook, es un ejemplo de la criatura de los bosques, mucho más que su hijo (pues éste ya se viste como Hawkeye); es el hombre parte armónica de la naturaleza (que se vuelve agresivo sólo cuando el mal amenaza su equilibrio): volverá a ella al finalizar su raza y no dejará rastro. Es esto lo que vemos en el cuadro *The Last of the Mohicans*, de Asher B. Durand, perteneciente a la Hudson River School. La figura del indio, de espaldas al espectador y con los brazos semiabiertos en una plegaría frente a un ocaso, es de minúsculas proporciones comparada con el resto del cuadro y con los elementos de la naturaleza que la rodean: un enorme árbol, de proporciones gigantescas, grandes peñascos, el lago reflejando el sol que muere (y a donde se dirige la

vista del indio), el horizonte, las montañas y un amplio cielo monocromático. El indio no tiene opciones de permanecer, no tiene a dónde irse. Es un cuadro narrativo, perfectamente acorde con el título.

En *The Pioneers* se relataba la muerte de Chingachgook, a quien se le quitó su nombre y no se le dejó descansar al estilo indio, en tumba sin nombre. El pueblo le dio lápida con epitafio que incluyera su nombre escrito, en inglés, desde luego. Es decir, el nombre y la escritura son lo que termina de despojarlo de su identidad aun después de la muerte de él y de todo su pueblo.

El silencio del indio, en parte, es muestra de inescrutabilidad, de estoicismo; se prefiere la acción a la expresión, el hecho a la palabra. De las primeras cualidades enumeradas depende la sobrevivencia. Al mostrarlos Cooper con estas cualidades siguió otorgándoles la imagen de misteriosos, impasibles, hombres de acción y de pocas palabras. El estoicismo consiste en que estos dos indios, buenos salvajes, acepten las cosas como son; siendo ambos de regía estirpe, no buscan recuperar su trono, y se dedican a su supervivencia en el bosque con un cazador blanco (luego Chingachgook, sumiso en un pueblo de colonos, vive sin buscar venganza por la muerte de su hijo), en silencio.

Algunos autores consideran las contradicciones entre las diversas formas que adopta el lenguaje de los personajes de Cooper como la conciencia dividida que en su tiempo presentaba el país, entre la inocencia del ansia de una relación positiva con el entorno natural americano, y por otro lado las virtudes cívicas que obligaban a la expansión (Simpson 1986: 154); ambos polos de la división confluyen en el personaje de Hawkeye, pues por su contacto con la "poesía" del idealizado delaware es un hombre en armonía con la naturaleza, ha nacido en Estados Unidos al igual que el indio, y su locuacidad directa y veraz lo muestran como hombre con virtudes morales y con el suficiente carácter para llevar a cabo la hazañas necesarias en la frontera. Pero en cuanto a los personajes indios, si bien por medio del diálogo, Magua y Chingachgook se autopresentaron y se "justificaron", ¿quién, al final, habla por el otro en la representación misma del otro? (Berkhofer Jr. 1995: 177). El narrador dejó hablar al héroe blanco y creó todo un héroe; en

el caso de Magua, lo puso a hablar mucho, para que este mal salvaje se presentara como un ser sediento de venganza (independientemente de que fuera justificada o no); su competencia lingüística lo convierte en un ser pérfido, un indio ladino que constituye un peligro y por tanto, debe desaparecer. En el caso de Chingachgook, el narrador no lo deja hablar mucho porque cuando habla puede ser más peligroso aun que Magua para el destino futuro de la raza blanca: por medio de sus diálogos o breves discursos, el buen salvaje nos da a conocer que determinada nación o pueblo indígena no eran precisamente "los pacíficos pobladores y dueños originales de las tierras americanas", lugar común que en la actualidad también pertenece al imaginario popular sobre el indígena estadounidense, sino que, al igual que los blancos, se trata de guerreros emigrantes y colonizadores. La posibilidad de igualar las circunstancias del buen salvaje en cuanto a reivindicación de derechos o asimilación es tan sólo ligeramente develada por el narrador, para justificar la ley natural del triunfo del más fuerte (antes, los delawarenses, que ya tuvieron su era idílica y gloriosa; ahora, los estadounidenses) y la desaparición del pueblo más débil. A pesar de artificios de traducción de discursos y diálogos, entonces, el otro, el indio, no habló en esta novela. No es un lamento o elegía por su desaparición.

APÉNDICE DEL INCISO
CUADROS DE DESCRIPCIONES

MAGUA (PRESENTACIÓN DEL NARRADOR)

<i>carac. físicas</i>	<i>accesorios y otros atributos</i>	<i>morales positivas</i>	<i>morales negativas</i>	<i>una lectura posible</i>
"still, upright and rigid" "perfect repose"			"silent" "quiet" "fixed, as if penetrating the distant air"	astuto (para el mal) *
		"powerful", "admiration"		llamativo
"neglect", pero la disculpa con "exertion"			"apparently disregarding"	miente, aparenta narrador menciona "exertion" para despistar estoico. Es característico de todos los indios animal.
		"characteristic stoicism"		lo repite.
"fierce countenance"			"fierceness" "still more savage and repulsive wildness"	"savage" es también sustantivo sinónimo de indio, por lo que lo repite guerrero
	"tomahawk and knife" "war-paint"			
"eye glistened"			"fiery star amid" "lowering clouds"	repite lo fiero, animal, amenazante
"glance fixed"			"searching and yet wary glance"	*con lo contrario de la quietud anterior logra el mismo efecto: astucia
			"partly in cunning, and partly in disdain"	soberbio (en sentido negativo)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MAGUA (PRESENTACIÓN DE PERSONAJES)

<i>carac. físicas</i>	<i>accesorios y otros atributos</i>	<i>morales positivas</i>	<i>morales negativas</i>	<i>una lectura posible</i>
			"unexpectedly, sudden" "easy motions" "indescribable" "horror" "specter" "shuddering", "real terror"	animal, acecho, sorpresa, ataque terror ante un animal
	"Canadian"	"pity", "admiration" "hero after the fashion of his people"		le da lástima pero le agrada "para ser lo que es..." (en su escala inferior y diferente) puede traicionar a novoiñgleses animal
	"his manners are not our manners"		no respondería "in the tones of human voice" "affects to be ignorant of the English"	mente, engaña (como la mayoría de los de su pueblo) es diferente, es un "otro"
"his skin is dark"			lecturas explícitas: "I like him not" "I would not trust you (to his keeping)"	hasta este momento se dice que es moreno. Pero lo dice también una morena desagradable, da miedo no se puede confiar en él

CHINGACHGOOK (PRESENTACIÓN DEL NARRADOR)

<i>carac. físicas</i>	<i>accesorios y otros atributos</i>	<i>morales positivas</i>	<i>morales negativas</i>	<i>una lectura posible</i>
"red skin"				es un indio.
"native of the woods"				epíteto equivalente a "native of the forest"
"indian"		"carelessly"		
"wild accounterments"				salvaje. Está semidesnudo
"nearly naked"				
"closely shaved head"				
"bare and sinewy knee"		"seated in a posture..."		expresivo, serio, piensa, es capaz no sólo de conversar civilizadamente, sino hasta de discutir
		"expressive gestures"		
		"debate"		
		"grave countenance"		
	"earnest language"			
	"emblem", "colors"	"calm"	"terrific", "death"	tranquilo compárese con la "war- paint" de Magua. De todos modos, es salvaje
		"intermingled"		desgraciadamente famosa costumbre de su raza
"scalping tuft"		"chivalrous"	"well known"	

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

"without
 ornament"
 "eagle's plume"
 "tomahawk"
 "scalping knife"

"English
 manufacture"
 "short military
 rifle", "allies"

"expanded chest"
 "full formed
 limbs"

"he had reached
 the vigor of his
 days"
 "no symptoms of
 decay"
 "manhood"

"warrior"

sobrio

ave simbolo de nobleza
 guerrero
 salvaje

aliado de novoiñgleses

fuerte

guerrero
 un hombre en plena
 madurez

PRESENTACIÓN DE UNCAS

<i>carac. físicas</i>	<i>accesorios y otros atributos</i>	<i>morales positivas</i>	<i>morales negativas</i>	<i>una lectura posible</i>
"boy" (se repite) "youthful" "young" (se repite) "soft, guttural tones"		"youthful eagerness"		joven listo
		"warrior" "noiseless" "seated"		guerrero tranquilo
	"springing"	"struck up the piece" "know the nature" "instinct" "graceful, unrestrained" ("natural") "haughty" "pure" "uncorrupted" "unblemished"		introduce su epíteto "Le Cerf Agile" piensa y actúa rápido en el buen sentido, no animal
"upright, flexible figure" "hight features" "native red"				no pesado ni afectado, natural. Aunque son cualidades, se le coloca en el reino animal
	"hunting-shirt, like that of the white man"		"specimen"	también es moral positiva: se está civilizando
"dark eye"		"fearless, calm" "fearless" (repite cualidad) "brave" (cualidad) "dignified elevation"	"glancing", "terrible"	valiente, aunque puede llegar a inspirar miedo
"receding forehead"				digno

"bared (head)"
 "scalping tuft (on head)"

"such a front and eye"

TESIS CON
 FALTA DE ORIGEN

"noble (head)"
 "generous (head)"
 "generous" (repite cualidad)
 "finest proportions",
 "noblest proportions"
 "precious relic of the Grecian chisel",
 "perfection of form",
 "admiration"
 "intimidate"
 "felt relieved from a burden"
 "such as he!"
 "proud and determined"
 "proud carriage"
 "rich natural gifts"
 "natural qualities"
 "excel"
 "free air"
 "brilliant instance"
 "great qualities"
 "constant friend"

"scalping tuft (on head)"

"but let us not practice a deception upon ourselves"

"wild expression"

"ignorance"

"rare", "peculiar"
 "singular and solitary"

"creature of nature"
 "shade of his skin"
 "apparently embarrassed silence"

noble, pero salvaje

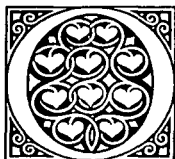
bello, escultural, fisico perfecto y admirable

confiable, presencia protectora y tranquilizadora. Pero el blanco no puede confiarse

orgullosa, decidido, pero salvaje

excelentes dotes naturales, pero desperdiciados porque es ignorante, incivilizado
 espíritu y actitud libre
 ejemplo de buen salvaje, pero son muy raros
 buen amigo
 salvaje
 indio, moreno
 el silencio es molesto sólo aparentemente; no tienen por qué sentirse mal, están en lo correcto

EL INDIO, HIJO DE LOS BOSQUES



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tro elemento por el cual el nacionalismo en las novelas de Cooper es evidente, lo constituye la pormenorizada descripción de sus paisajes, y parte ineludible del escenario americano eran los indios. Inclusive dentro de otros géneros en boga en ese tiempo, como por ejemplo “la literatura de viajes, no podía haber descripción de la naturaleza salvaje sin que el indio estuviera presente” (Nevius 1976: 41). Fue un elemento más de las descripciones e ilustraciones del paisaje romántico. Como hemos visto en las notas de pie de página, los paisajes topográficos (“reales”) en que el narrador situó los hechos son descritos con tal puntualidad e idealizados hasta la presunción, que invitaba al turismo, y al presentarlos como escenarios de las aventuras narradas, la imaginación de los lectores tenía que poblarlos, necesariamente, con indios. Los epítetos que se les aplican como a seres procedentes de la naturaleza no son casuales.

Gerbi opina que los indígenas de Chateaubriand constituyen elementos del paisaje, y estamos de acuerdo, pues en sus textos y en general en los que analizaremos, forman parte de la naturaleza, como afirmé arriba. Gerbi atribuye a Fenimore Cooper la afirmación de que “esto era el sueño chateaubriandano del «noble salvaje», y [Cooper] haría *surgir de las selvas* americanas los robustos, atléticos y nada «lascasianos» héroes pieles rojas”.¹ Se pensaba que el lugar donde se viviera era una parte orgánica de la vida humana, y la didáctica biológica de aquel tiempo registraba al indio como una parte del paisaje americano y, por si no fuera poco, se le situaba “at the bottom of the scale with the buffalo and the snake” (Granqvist 1995: 40). Efectivamente, a *los hijos de las selvas*

¹ Gerbi 446 nota 137, cit. *sic* por Ortega y Medina 1987: 99; cursivas mías.

de Cooper no había nada de qué defenderlos; hemos visto que eran tan fuertes y bellos que podían resultar amenazadores para el blanco. Es éste quien necesita de su ayuda para internarse en los bosques; el mal salvaje incluso se mimetiza con su entorno. Es por eso que el paisaje en *The Last...* lleva dentro de sí a otro elemento particularizador de "americanidad": los indios.

En una excursión para dar a conocer las bellezas naturales de su país a cuatro nobles ingleses, Cooper estuvo en Saratoga, Ticonderoga y los lagos George y Champlain, y se cuenta que cuando entró a la célebre caverna en la isla de las cataratas del río Glenn y dijo a uno de los invitados: "*I must place one of my old Indians here [...] the very scene for a romance*", decidió escribir *The Last of the Mohicans*.² En este escenario se desarrollan cinco capítulos (V al X), pero en la mayoría de las descripciones no se trata de que la naturaleza "participe" de las emociones de los personajes. El paisaje, si bien descrito con pormenor, es incidental; pero hay interés en dar a conocer la belleza y grandeza americanas. Se pretende que tanto personajes como lector observen con ansiedad esperando encontrar en el entorno lo que siempre tiene que haber y entraña peligro... indios. Malos salvajes, en este episodio; pero las cuevas, como escondite, y acondicionadas por Uncas, corresponden fielmente a la idea de grandeza y majestuosidad salvaje de sus dueños. Los sucesos tienen lugar en la naturaleza silvestre o salvaje (*wilderness*), nombre para el cual encontraremos constantemente una serie de calificativos con ideas de inconmensurabilidad: *boundless, interminable, vast, grandeur*; o se le aplica el adjetivo que se da a uno de sus componentes imprescindibles, los indios: *primitive*.

El indio parte de la naturaleza es un concepto completamente asumido por narrador y personajes:

[...] the watchfulness of these vigilant protectors [Hawkeye and the Mohicans] neither tired nor slumbered. *Immovable as that rock, of which each appeared to form a part, they lay, with their*

² Nevius en Cooper 1985 I: 1322. En su amplio estudio sobre el paisaje cooperiano, Nevius (1976: 8) relata la anécdota más largamente. Las cursivas son mías.

eyes roving, without intermission, along the dark margin of trees, that bounded the adjacent shores of the narrow stream. Not a sound escaped them; the most subtle examination could not have told they breathed. (Cooper 1986: 63).

En *The Last...*, Cooper estableció una correspondencia literaria con el romanticismo pictórico que en esos momentos se estaba desarrollando. El escritor "...creó un sentimiento por los indios y los bosques con los que estaban identificados que habría de persistir en las mentes durante generaciones. Los indios [...] estaban ligados a las grandes fuerzas de la naturaleza manifiestas en la sublime rudeza del paisaje americano. Se vio como algo natural que Thomas Cole incluyera la diminuta figura de un indio en su dramática pintura de *Kaaterskill Falls* (1826),³ y en *The Last of the Mohicans*, pintado por él mismo en 1827, los indios reunidos aparecen como una unidad con las masas de rocas y los árboles destrozados" (Taylor 1981: 68). En las pinturas estadounidenses es una constante que el tamaño del salvaje sea diminuto en comparación con los elementos del paisaje.

Cole fue uno de los principales representantes de la Hudson River School de pintura de paisaje. El mismo Cooper se expresó así del pintor: "one of the very first geniuses of the age," y a su vez Cole retribuyó, al hablar sobre las pinturas que se hacían del Lake George, escenario principal de *The Last...*: "the pen of a living master has portrayed [the lake] in the pages of romance".⁴ Cole pintó dos versiones de la escena de la novela en que se representa a *Cora at the Feet of Tamenund*. Perteneció asimismo a esa escuela Asher B. Durand, quien también hizo su versión pictórica de *The Last of the Mohicans*. Entre más detalles diera el escritor, particularizando sus escenarios, más pistas icónicas daría a estos artistas plásticos para plasmar escenas de su novela en otro lenguaje.

Algunos quisieron pintar al indio de la misma manera que el científico naturalista Audubon pintó las aves norteamericanas, como una de las maravillas distintivas del Nuevo Mundo (Gowans 1969:

³ Un buen salvaje, semidesnudo, armado con arco, cazando; véanse en Veith 2001: 62; Groseclose 2000: 121.

⁴ Cole, *Essay on American Scenery* [1835] cit. por Novak 1991: 84.

185), y proliferaron los retratos de jefes de diferentes pueblos, danzas, costumbres, etc. Se trató, entonces, al indio como un integrante de la naturaleza que debía ser registrado y estudiado como los animales.

Para el pintor Albert Bierstadt (1830-1902),

Indians functioned as part of nature (no matter how conventionalised) [...] They were small meditating figures in these landscapes without much *recognition* either of nature's negative aspects or of the destructive potential of the «culture» [...] For the most part, these unobtrusive symbols are inserted in the landscape paintings with a discretion that suggests an unwillingness to recognize their hazardous implications.⁵

El indio, como buen salvaje, no puede vivir en esplendor en un entorno urbano, como vimos le ocurrió a Chingachgook en *The Pioneers*. La imagen del hijo de la naturaleza se opone a la de civilización. Por eso es que en muchas pinturas se les incluyó como derrotados, en posición sedente, en el extremo inferior de un paisaje, como lamentando el arribo de la civilización. No era éste aún el caso de *The Last...*, a pesar de que se prefiguraba la desaparición de un pueblo.

⁵ Novak, *Nature and Culture* [1980], cit. por ídem 1991: 206-207. Cursivas y comillas de la autora.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



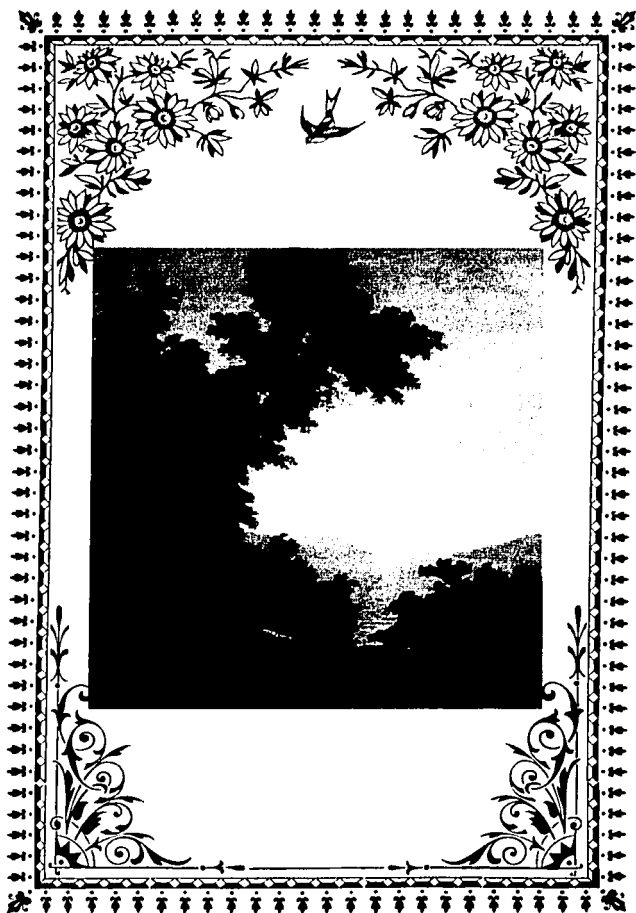
Thomas Crawford, *Statue of Freedom*. 1858. En bronce en el domo del Capitolio de Washington.



Anónimo. Representación del imperio mexicano (modelo: ¿esposa de Iturbide?)

163-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Asher Durand, *The Last of the Mohicans*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

163-B



Anónimo sobre pintura de Humberto Limón, *Cacao, divino manjar* (mediados del siglo XX). En la que presentamos aparecen los volcanes del valle de México en lugar de paisaje tropical, un jardín en vez de recolectores de cacao y peras (¿aguacates?) sustituyendo frutos de cacao. Por ello, nosotros la titularíamos *Netzula*. Anónimo. Textil, México D.F., principios del siglo XXI (foto de la autora).

163 C

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Thomas Crawford, *The Indian: Dying Chief Contemplating the Progress of Civilization*. 1856

TESIS. CON
FALLA DE ORIGEN.

1630



Jesús Helguera, *Cuuhtémoc*. 1949

163 E

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

**La Academia de Letrán:
José María Lacunza,
Eulalio María Ortega
e Ignacio Rodríguez Galván.
*El Año Nuevo***

LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA DE LETRÁN Y EL PRIMER ÓRGANO DE
DIFUSIÓN DE LA LITERATURA NACIONAL



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

José María Lacunza era profesor en el Colegio de San Juan de Letrán (del cual llegaría a ser director) cuando, en 1836, concibió la idea de convertir en academia literaria las tertulias que en su habitación del colegio sostenía con su hermano Juan Nepomuceno, Manuel Tossiat Ferrer y Guillermo Prieto. Éste invitó a su protector, el antiguo insurgente Andrés Quintana Roo, una reconocida figura literaria en torno a la cual se reunieron los jóvenes escritores y veneraban sus consejos como grandes preceptos, por lo cual posteriormente nombraría a Quintana Roo presidente honorario de la llamada, por la sede, Academia de Letrán. Prieto llevó también a los asistentes a la tertulia en casa del poeta Francisco Ortega; su hijo, Eulalio María (el autor de *La batalla de Otumba*), y otros jóvenes escritores que como éste no alcanzaron celebridad: Joaquín Navarro, Wenceslao Alpuche y Antonio Larrañaga. Entre los miembros más ilustres con que llegaría a contar la asociación estuvieron los prestigiados escritores neoclásicos José Joaquín Pesado y Manuel Carpio.

Una vez que se fueron estableciendo reglas en la Academia, se acordó que se aceptaría como miembro a quien presentara un texto literario y fuera aprobado por los ya letranenses. Así ingresa-

ron Ignacio Ramírez “El Nigromante”, figura de gran importancia literaria y política; Manuel Payno, e Ignacio Rodríguez Galván, editor hidalguense sobrino del librero e impresor Mariano Galván Rivera (cuyo *Calendario* se sigue editando hasta nuestros días). La Academia de Letrán, en fin, contó con los escritores más importantes y célebres de su tiempo.

Se habla mucho de la “espontaneidad” del proyecto nacionalista de la Academia, por la juventud de sus fundadores y la mayoría de sus miembros, o “como fruto natural de la época” (Martínez 1993: 46); para decir esto, y en general para cualquier información sobre la asociación, se multicitan las *Memorias de mis tiempos*, de Prieto (éste decía que fundaron una Academia “sin plan y sin premeditación”; 1964: 120), por lo que ha prevalecido la concepción anecdótica en comparación con trabajos analíticos sobre los textos de los letranenses. En los prólogos a los *Año Nuevo* (se atribuye la redacción a Rodríguez Galván) se hace explícita la idea de ofrecer literatura mexicana original:

Este libro creemos ser el primero de su género i de piezas originales que se presenta en Méjico; este es su solo mérito. (1837: 4)

Este es el primer volumen de una obra que deberá ser anual: ella, aun cuando estuviera desnuda de todo mérito, sería sin duda apreciable para los verdaderos mejicanos que aman de corazon a su país, por ser obra enteramente original de algunos de sus compatriotas; pues aunque este tomo comprende dos artículos en prosa traducidos, lo han sido también por sujetos mejicanos. (1837: 189).

He aquí el tercer tomo de nuestro periódico anual. Si tiene algún mérito, no será otro que el de probar el empeño constante de sus autores en contribuir con otros mejicanos estudiosos, cuya superioridad reconocen, a tener una literatura nacional. [...]

Si la satisfacción que buscamos al pintar nuestras pasiones, es la de pintar las de algunos de nuestros lectores, no dudamos tener la de espresar los sentimientos de todos en las composiciones patrióticas, pues que no habrá un solo hombre de cualquier país del mundo i de un corazon bien nacido, que no tenga por su patria el interes entusiasta que, aca-

so con más razón que nadie, tienen por la suya los autores del AÑO NUEVO. (1839: 3-4).

Por eso es que, en 1844, se emitirían conclusiones como éstas:

Lo que positivamente marca una época característica en nuestra literatura, y se puede considerar realmente como la *base de su futura nacionalidad*, es el establecimiento de la Academia de San Juan de Letrán [...] Cuatro individuos, sin más auxilio que el de Dios, sin otro estímulo que *procurar esa nueva era de una literatura del país, propiamente dicha*, se reunieron, y [...] establecieron una cátedra práctica de retórica (Prieto en Ruedas de la Serna 1996: 123. Cursivas mías).

Nosotros [...] acabamos de nacer: la literatura mexicana está, pues, en la cuna. [...] A mediados de 1836 unos cuantos jóvenes, que en este momento me oyen [era la sesión inaugural del Ateneo Mexicano], concibieron la idea de reunirse a leer composiciones poéticas en el colegio de San Juan de Letrán. Allí nació la Academia. [...] Tal fue el principio de la literatura actual. [...] En efecto: nuestra época es la de la verdadera literatura mexicana. [...] Hoy es cuando Dios, la libertad, el amor, la gloria y *esa nuestra naturaleza encantadora*, son pintados en versos tiernos, enérgicos, sublimes, engalanados con la pompa de nuestro hermoso idioma [...] (Lafragua en Ruedas de la Serna 1996: 74-75. Las cursivas son mías).

Es así como la obra de los escritores de Letrán en los *Año Nuevo* fue de gran importancia para la creación de una literatura mexicana, y no sólo por la nacionalidad de los escritores, sino en la selección temática. Algunos piensan que “esta publicación puso en práctica la tesis de una literatura nacional, [tesis que] donde mejor se advierte es en la prosa narrativa” (Carballo 1991: 303); pero el hecho es que también en otros géneros, como la poesía lírica, épica y descriptiva, y el ensayo, mucho antes de la república restaurada (cuando por fin México podrá dar a conocer sus producciones culturales oficialmente en el extranjero), los letranenses ya habían publicado títulos como “A un sabino de Chapultepec”, “Mocte-

zuma”, *Netzula*, “El lago de Tezcoco”, *La batalla de Otumba*, “El pico de Orizava” y la “Profecía de Guatimoc” en que lucían las bellezas naturales de nuestro suelo, situaban narraciones en la época de la conquista, hacían de los personajes indios héroes épicos y, por tanto, emitían juicios y hacían una reflexión sobre la historia patria. Y, como la mayoría de los escritores de prestigio (o que lo tendrían en el futuro) formó parte de dicha Academia, imprimían en sus obras el principal motivo que reunió a sus miembros: mejorar la literatura hecha por mexicanos, independientemente de la temática; y, si adolecía de defectos, el lector debe ser indulgente con los autores por el espíritu de superación y el amor a la patria que los escritores manifiestan en su esfuerzo por crear una literatura nacional.

La traducción se consideraba desde entonces, como ahora para efectos legales, una obra original, y así lo manifiesta “el editor” de *El Año Nuevo*, reclamando el mérito para los escritores de Letrán: la publicación es

apreciable [...] por ser obra enteramente original de algunos de sus compatriotas; pues aunque este tomo comprende dos artículos en prosa traducidos, lo han sido también por sujetos mejicanos. (1837: 189).

Muchos notarán que hai [...] varios artículos traducidos, lo que arguye poca originalidad. A eso diremos, que siempre que lo que se traduzca sea en si bueno, no hai en ello desventaja, sinó que por el contrario es útil, i prueba que las obras estrangeras dignas de aprecio, son conocidas entre nosotros, i nos agradan. No hai quizá una nacion que no haya dado principio a su literatura traduciendo lo bueno que hai en las estrañas. Sucede a los que se dedican a las bellas letras lo que a los pintores, quienes tienen que copiar mucho ántes de ser inventores. (1840: iv).

En cuanto a los temas “patrios” de que hemos hablado, a diferencia del consciente plan nacionalista de los escritores, vemos que en el momento de dar forma literaria a esos temas los creadores se dejaron llevar por su entusiasmo y espontaneidad. A pesar de la existencia de gramáticas del náhuatl y de otras lenguas

indígenas, de las obras de los frailes misioneros historiadores y cronistas, nuestros escritores del periodo que estudiamos no se preocuparon bajo una perspectiva filológica o lexicológica por el fenómeno que estaba en sus manos: dar a sus textos carácter mexicano por medio de la inclusión normativa de nahuatlismos. Estos cambios lexicales ya se habían ido incorporando a la literatura con Lizardi, pero hemos visto que el principal atacante de Letrán, el Conde de la Cortina, despreciaba una obra como *El Periquillo Sarniento*. Aunque los letranenses autovaloraban sus esfuerzos literarios, les pesaban mucho críticas como las del Conde y se dieron a la tarea de tratar de pulir la forma en poesía, pero sin introducir cambios en el nivel léxico; si acaso había, por ejemplo, un topónimo, le dieron el valor de un ingrediente exótico, y hablaron del náhuatl (sin conocerlo, desde luego), como de una característica anecdótica o pintoresca. En el “Examen crítico [de] algunas de las piezas literarias contenidas en el libro titulado «El Año Nuevo»”, del Conde de la Cortina, cita un poema que destrozó formalmente, “A un sabino de Chapultepec”, de Guillermo Prieto, y en la crítica tenemos uno de los pocos indicios de preocupación lexicológica mexicanista:

¿Disminuiría el mérito de la composición poniendo a esta por título [...] —a un árbol de Chapultepec? O ¿por qué no se le ha de nombrar por su nombre propio mexicano diciendo — a un ahuehuete de Chapultepec? El que publica las producciones de su ingenio se impone la obligación de ser entendido por todos los lectores, y para que esto pueda suceder, es indispensable que el autor observe escrupulosamente las reglas de la ideología, las de la lógica y las de la lengua en la que escribe. (Gómez de la Cortina en Tola 1996: LIV).

Así, en las ideas preceptivas del Conde se reconoce la necesidad de comunicación con un receptor especial, y pide que el escritor se ciña en primer lugar a las reglas de la ideología, en este caso, mexicana. Pero el general José María Tornel, miembro de Letrán, escribía en el ensayo “El Pico de Orizava”, que citábamos: “Los antiguos mejicanos lo llamaron en su idioma poético i descriptivo,

Citlaltepetl, monte de la estrella, i tambien *Poyantecatl*, gigante que arroja humo” (tomo III, p. 74); como si el español no fuera poético ni descriptivo, y sin darnos ninguna razón lingüística para que el náhuatl lo fuera. Guillermo Prieto reflexionó sobre todo esto en 1844, refiriéndose a la primitiva Arcadia mexicana: “no se pensó, por ejemplo, en la creación de un diccionario que pudiera llamarse mexicano, en donde constase la significación de muchas palabras tomadas del idioma de los aztecas, y que sólo convencionalmente expresan tales ideas, o designan tales objetos” (Prieto en Ruedas de la Serna 1996: 116).

Debemos en este momento traer a la mente la actividad editorial de Cooper para con su propia obra, y así comparar aquel trabajo de difusión literaria con el de los letranenses. En México, por las obvias razones sociopolíticas y económicas tanto del país como de los escritores que nos ocupan, no se podía ni pensar siquiera en literatura de exportación, lo cual siempre tuvo en mente Cooper como ya vimos, por ejemplo, en sus invitaciones al turismo europeo con las notas de pie de página. Pero sí podemos afirmar que la Academia de Letrán, a través de Rodríguez Galván, tuvo el primer proyecto editorial para la difusión de la literatura nacional ya no desperdigada en periódicos sino en una publicación regular, exclusivamente literaria y no miscelánea. Todos los escritores asistentes a las tertulias conocían las publicaciones periódicas y los libros, en otras lenguas incluso, que deseaban emular; pero para que pudiera hablarse de una literatura nacional tenían que pensar en darla a conocer a un público lector de una manera formal, necesitaban una recepción, un reconocimiento y la aceptación de su proyecto cultural nacionalista. El único de todos estos escritores que sabía sobre costos de impresión sobre demanda, financiamiento, suscripciones, difusión, circulación, dictaminación, criterios editoriales (aquí deben haber estado incluidos los lexicológicos, por ejemplo) y selección de material; en suma, el único que sabía cómo hacer y vender libros era Rodríguez Galván. Es por esto y no sólo por sus méritos literarios que fue pieza fundamental para la fundación de la literatura mexicana. Se dice que fue él quien propuso el proyecto editorial, desde el tipo de publicación en que se difundi-

rían las colaboraciones: un libro anual, la temporada de su aparición y el título mismo. Los demás miembros de la Academia lo aceptaron, y Rodríguez Galván se lo echó a costas incluso desde la inversión inicial.

Sin que nos queramos ceñir a un estudio biográfico, creemos útil tener en cuenta algunos detalles de la circunstancia vital de los tres autores mexicanos que pudiéramos relacionar con aspectos que veremos en el análisis literario, como su lectura de la historia patria, su posición como autor-narrador respecto al yo-nosotros y "los otros", o los cambios de opinión respecto a sus propios textos de ficción o poesía épica observados en ensayos críticos. José María Lacunza (1809-1869) era un abogado criollo de familia venida a menos. La invasión estadounidense lo lanzó completamente a la política; entre los puestos más importantes que desempeñó se cuentan los de secretario de Relaciones Interiores y Exteriores, y presidente de la Suprema Corte de Justicia. Federalista, liberal moderado, siempre opuesto a los conservadores, fue también consejero de Benito Juárez, para quien se desempeñó como ministro de Hacienda; pero se distanció de los juaristas y pasó a ser imperialista. En el gabinete de Maximiliano fue presidente del Consejo de Estado, titular de Hacienda y formó parte del triunvirato que como regencia nombró el emperador para que gobernara el país cuando lo fusilaran. Una vez que ocurrió esto Lacunza huyó a Cuba, donde murió dos años después.

El nombre de Lacunza estuvo perdido durante mucho tiempo al haberse confundido las siglas con que firmó sus obras con las de José María Lafragua, a quien erróneamente se había atribuido *Netzula*, entre otros textos. En el terreno de la administración cultural, Lacunza fundó y fue presidente del Liceo Artístico y Literario, participó en el Ateneo Mexicano, fue secretario de la junta directiva de la Dirección General de Estudios de Instrucción Pública y, un dato muy importante para nosotros, formó parte de las comisiones de "Historia del país" e "Investigación de idiomas y dialectos de los aborígenes" en 1854. Autodidacta en cuanto a su formación literaria, se dice que conocía bien el inglés, algo un tanto fuera de lo común entre los escritores de su tiempo, más inclina-

dos hacia el francés o el italiano. Se le tenía por culto entre sus colegas literarios.¹

Eulalio María Ortega y Villar gozó de una esmerada educación gracias a los esfuerzos y la posición de su padre Francisco, quien se preciaba de ser descendiente de los condes del Valle de Oploca. Se dice que Eulalio, al entrar a Letrán, tendría unos 18 años (Tola 1996: XL, XLI). Su profesión fue la misma de su padre, abogado, y la ejerció; quizá por eso es más conocido hoy por sus escritos de derecho, pues se distinguió como defensor de las causas conservadoras. Maximiliano le comisionó su causa ante el tribunal que lo condenó en Querétaro.

Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842) no tuvo una educación formal; mestizo, había sido campesino hasta que llegó a la ciudad de México, y supo de la existencia de la literatura al convertirse en librero y lector. Logró aprender francés e italiano tan sólo por medio de la lectura. Comenzó su carrera literaria oculto tras pseudónimo enviando poemas a distintos periódicos (lo que siguió haciendo hasta su muerte), y ya para su ingreso a Letrán tenía cierto reconocimiento. Editó los cuatro *Año Nuevo*, otra publicación periódica: *El Recreo de las Familias* (en las cuales la mayoría de colaboraciones eran propias), participó en la edición de cinco ediciones de los *Calendarios de las señoritas mejicanas* (1838-1843); escribió obras de teatro (la más exitosa *Muñoz, visitador de México*). En 1841 aumentaron sus problemas económicos; fue burócrata en el Ministerio de Guerra (donde lo recomendó su ex compañero letranista, el general Tornel), redactor de la parte literaria del *Diario del Gobierno*, y al año siguiente lo nombraron representante oficial de México ante los gobiernos sudamericanos pero murió durante el viaje, en La Habana.

¹ Ángel Muñoz Fernández es quien ha recopilado la mayoría de los datos para la biografía de Lacunza y los ha deslindado de los de Lafragua. Dichos datos están desperdigados en la *Enciclopedia de México*, el *Diccionario de escritores mexicanos*, varios diccionarios biográficos mexicanos y todas las historias de la literatura mexicana en el siglo XIX que dicen prácticamente lo mismo. Esto último ocurre también con Eulalio María Ortega, pues se ha "biografiado" mucho mejor a su padre Francisco, supongo que por haber sido poeta de mayor mérito que el del apasionado hijo narrador.

Se ha dicho que “De trazarse un paralelo entre Rodríguez Galván y los otros miembros de la Academia de Letrán, [...] el contraste temático, [...] la situación social, económica, familiar, es abismal” (Tola en Rodríguez Galván 1994: XLIX). En cuanto a las últimas estamos de acuerdo y, si por medio de estos apuntes biográficos de los tres escritores resaltamos los contrastes entre aquéllos y éste, destaca el mérito del último por su entusiasmo al haber asumido el papel de empresario cultural del nacionalismo literario mexicano incipiente. Pero el contraste temático al que se refiere Tola encierra la totalidad de la obra poética de Rodríguez Galván, y nosotros nos ocupamos aquí de la visión del poeta que llevó a mucho mayores distancias un motivo indianista que sus otros dos compañeros letranenses también tuvieron entre las manos y no desarrollaron: el más grande guerrero y príncipe azteca. Fue el poema de Rodríguez Galván el texto que estableció la imagen de Cuauhtémoc para la posteridad ideológica, cultural y literaria mexicana.

LOS TEXTOS DE *EL AÑO NUEVO*

n *El Año Nuevo* de 1837 se incluyen las dos “novelas cortas o cuentos largos” *Netzula* y *La batalla de Otumba*, y en el tomo IV, aparecido en 1840 y con el cual se disuelve la Academia de Letrán, el poema “Profecía de Guatimoc”. En los tres textos recurriremos al tratamiento del motivo del indio, y haremos referencia a nuestro anterior análisis de la novela estadounidense para encontrar puntos de convergencia o diferencia.

A pesar de tratarse de una obra colectiva, *El Año Nuevo* puede verse como producto de un ente autor bajo la figura de compilador: la Academia de Letrán. Su prólogo está escrito en plural (“presentamos”, “creemos”, “nosotros”) y acusa modestia que quiere apelar de antemano a la indulgencia del lector. Este ardid literario afirma: “Estas piezas no se formaron para publicarse”. ¿Para qué, entonces? Es un recurso retórico semejante al de “si piensa que en esta narración va a encontrar fantasía, cierre el libro”, que vimos en *The Last...* Al anunciar los autores de *El Año Nuevo* que nos ofrecen sus “pensamientos” y “pasiones” encuadrados entre tapas cuidadosamente diseñadas por un impresor cuyo prestigio en México procedía de ofrecer “buena” literatura, ¿cómo iba a caer el lector en el truco de que nunca se planeó publicar lo contenido en el volumen? El subtítulo de *El Año Nuevo* es “Presente amistoso”; nuevamente, se *ofrece*, se quiere brindar confianza al posible lector impresionándolo con la posibilidad de una empatía total: “sepa que ha habido un corazón que se ha regocijado o ha padecido como el suyo...”.

Para lograr esta unión con el público, en este prólogo la falsa modestia se vale también de un pretexto nacionalista. Los autores están conscientes de que la patria, aunque naciente, tiene mejores piezas literarias, pero dan un salto extraliterario para seguir apelando a un sentimiento que unía en lugar y momento a lectores y

autores: la patria en desgracia. Creerse mejores de lo que eran sería "un agravio a una patria cuyas desgracias son uno de los sufrimientos de nuestra vida". Sin embargo, el valor que los textos tenían era ser originales en México. Con tan breve presentación el lector mexicano, que sentía la urgencia de situarse y comprender su realidad, y que para ello debería apelar a "las memorias" (los recuerdos, la historia patria, lo que somos); a "la fuerza de los sentimientos, al amor, a la esperanza", ya había quedado completamente atrapado para ser partícipe de la creación de lo que él creía la literatura mexicana "original".

Pasemos a las novelas. *Netzula* está firmada por José María Lacunza a fines de 1832; pasaron entonces unos cuatro años entre su escritura y su publicación, pero es la fecha de ésta la que tomamos en cuenta para referencias posteriores, por adiciones o correcciones que el escritor hubiera podido hacerle. Vimos que las iniciativas de la formación de la Academia de Letrán, en 1836 fueron de Lacunza;¹ por tanto, contó con tiempo para haber pulido la novela. Este texto podría haber constituido un manifiesto de la asociación literaria, por ser obra de su fundador.

Netzula está dividida en ocho partes, y su argumento es el siguiente. La protagonista, cuyo nombre da título a la novela, es una joven azteca de clase noble, hija única del anciano guerrero Ixtlou, quien con un amigo también anciano, Ogaule, se han ido a refugiar a una cueva para no presenciar el fin del imperio mexicana. Afrontando los peligros de la noche en el bosque y de la guerra (pues llega a ser capturada por una cuadrilla de españoles), Netzula lleva provisiones a su padre, quien la ha comprometido en matrimonio con el hijo de Ogaule, a quien la joven no conoce. Ella se enamora de Oxfeler, guerrero que, fatigado por sus combates al invasor, pide a la doncella le ofrezca de los frutos de su jardín para saciar su sed. Es Oxfeler quien la rescata cuando los españoles la conducen para ser violada. La amistad de este guerrero y la doncella continúa, entre casualidades y coincidencias: Oxfeler lleva a su casa a una moribunda que resulta ser Octai, madre de Netzula, pues la seño-

¹ Véanse Muñoz Fernández, *José María Lacunza...*, 1997; Tola, estudio preliminar a *El Año Nuevo*, tomo I, 1996.

ra fue sorprendida por una tormenta al ir a ver a su esposo. Netzula sigue sufriendo la incertidumbre de que Ixtlou ya la ha comprometido con un desconocido al que no puede amar. La lucha avanza; Octai muere. Cuando ya se ha librado y perdido el combate final, la doncella, Ixtlou y Ogaule recorren el campo de batalla y encuentran a Oxfeler moribundo, quien resulta ser el hijo de Ogaule. El joven expira en brazos de Netzula, quien muere junto a él a manos de los españoles, que han llegado a rematar a quien encuentren.

El narrador está presente en los sentimientos íntimos de los personajes. Sabe lo que siente Ixtlou respecto a su patria. Es un omnisciente que focaliza desde dentro de ellos, pero también hace irrupciones extraficcionesales en que vierte juicios de valor:

[...] así es el espíritu de la juventud: le halagan y le consuelan las esperanzas, y no se abre al mal sino cuando es inevitable y le amenaza ya sobre su cabeza.

No tenemos dominio sobre nuestros sentimientos: nos arrastran involuntariamente, y somos su víctima, el juguete de las ilusiones del alma [...]

u otras impresiones sobre los personajes que reafirman la occidentalización que de ellos hace:

[Netzula, ayudando a caminar a Ogaule], Adelantándose solitarios por el mundo, parecía *el emblema de la prudencia apoyada en la virtud*, que camina abandonada y errante por el universo, y que rara vez aparece a los ojos de los mortales[;]

este emblema pertenece a la imaginería clásica occidental; incluso se ha representado plásticamente como alegoría en escultura, sobre todo, y los personajes que representan las cualidades de que habla el narrador visten por lo regular indumentaria grecorromana.

En ocasiones el narrador, para su propio discurso, emplea los epítetos que utilizan los personajes en los diálogos, o las llamadas “metáforas indias” que —según vimos— el narrador de Cooper sólo usaba en boca de personajes indios o cuando se quería hacer

suponer que se estaba “traduciendo” al inglés el delaware de Hawkeye o algún anglohablante estaba hablando con un indio con imágenes que éste pudiera entender (véase *supra*). El narrador de *Netzula* cuenta así al lector: “Mil veces la flecha se tiñó de sangre de los hijos del océano; pero el rayo que lanzaban deshizo las fuertes columnas de Anáhuac [...]”. No se sustituye o intercambia el epíteto “hijos del océano”, por ejemplo, por uno tan usado como “teules”,² que tanto se empleó en una fuente tan conocida como Bernal Díaz del Castillo; se prefiere repetir el epíteto (pp. 17, 21, 26, 27, 28, 43, 51). Por tanto, el narrador toma a veces el papel de un indio no personaje, y al utilizar estas metáforas para contar hechos al lector, asume que éste puede entender también el lenguaje “indio”. El yo narrador es parte del nosotros indios, dentro de los cuales incluye a los lectores dirigiéndose a ellos y no sólo marginándolos como espectadores de un diálogo en estilo directo y “traducido”, como los de Cooper. Sin embargo, lexicológicamente esto es también sólo una ilusión: la utilización del epíteto es un recurso épico completamente occidental, como ya vimos en Cooper y también en Chateaubriand. Se encuentran también, aunque muy escasos, pasajes de diálogos en los que el narrador hace el esfuerzo de poner en boca de los personajes estas metáforas “indias”, aplicables, sin embargo, al habla occidental:

—¿Es la voz del espíritu de mis amigos de los otros días, que vienen a visitarme en mi soledad desde sus casas celestes [...]?

—[...] es tu amigo [...] No vengo de las habitaciones del cielo.

Respecto a algunos conceptos, tengamos en cuenta que, si bien no es lo más importante el apego a la “realidad” histórica, el autor estaba representándola ante los lectores; y, si como hemos

² Del nahua *teotl* o *teutl*, dios (DRAE). Bernal lo aplicaba a que en los primeros tiempos de la guerra de conquista los indios llamaban así a los españoles, cuando supuestamente los confundieron con dioses. Si ya para la etapa final de la guerra (en que aparentemente el narrador quiere situar el relato) no se hubiera querido apelar a esta deificación, hubiera podido adelantarse hacia una connotación que en alguna parte de Hispanoamérica se dio posteriormente a la palabra *teutl*: “extranjero explotador” (DRAE).

visto, deseaba también involucrarlos hasta hacerlos parte del “nosotros” de los personajes, lo mínimo que el autor-narrador debería tratar de que los lectores compartieran era el universo “real” de los personajes. En el texto aparecen recurrentes conceptos que chocan con la visión del mundo azteca; su introducción tiene como resultado la occidentalización de las situaciones. Uno es el “sepulcro”, palabra usada no sólo como sinónimo de muerte (para esto se habla también de un “ángel negro”); encontramos “dormir bajo de la tierra” o “la roca que guardaba el cuerpo de su madre”, siendo que había diferentes costumbres para disponer de los cadáveres no sólo en toda Mesoamérica, sino aun en cada pueblo, ligadas con rango social, edad, ocupación del difunto, etcétera. No se habla del inframundo, del reino de Mictlantecuhtli, mucho menos de Atecpitla (nombre de la región de los muertos);³ en una frase en boca de indios como “el sol favorece a los extranjeros”, no se piensa en sustituir el sujeto por Tonatiuh; se preguntan también si ha venido “el genio del consuelo [¿?] que viene en la noche a aliviar” el dolor de Ogaule.⁴

Respecto a terminología, en *Netzula* tanto los indios como los españoles usan espada (no macana), que incluso “centellea en los combates”; peleaban con los leones (ni siquiera tigres, mucho menos jaguares u ocelotes); los guerreros recibirían “*el laurel* de la gloria”; Oxfeler envía “cartas” a su padre desde el frente de batalla, pero el narrador nunca nos describe la forma física de esa correspondencia, ni cómo era llevada a su destino ni, lo que hubiera sido muy interesante, tampoco transcribe una de esas cartas, ya que el problema de la “escritura” azteca todavía está siendo dilucidado por los especialistas. Como en el caso de los hijos del océano, el narrador prefirió mencionar y repetir el término “cartas” en lugar de “enviar noticias”, o usar algún recurso narrativo; es más, *Netzula* contesta dichas cartas. Va a “acompañar *al altar* a Oxfeler”, en el

³ Consúltese Díaz Cántora 1995a: 155.

⁴ Confróntese, sobre la región de los muertos, el inframundo, etc., Díaz Cántora 1994. En época muy posterior (1884) Alfredo Chavero publicaría el tomo primero, “Historia antigua y de la conquista”, de *México a través de los siglos*, compendio de la información decimonónica sobre el mundo indígena para su apropiación por parte de las elites culturales en el poder.

sentido de que se va a casar con él, sin que el narrador se pregunte siquiera cómo y ante quién serían entre los aztecas las ceremonias nupciales. Netzula dice a su madre muerta: “[mi frente] mañana estará a tu lado fría, helada, como el monte de la nieve [...]” (49). Se optó por no usar topónimos como Iztaccihuatl, que en este contexto habría quedado perfecto.

A más de la mitad de transcurrida la historia, el narrador nunca situó a los personajes de estas dos familias en un contexto social; intuimos que, por la ociosidad de Octai, por el rango de Oxfeler, son nobles, pero no somos testigos de alguna interacción más allá de su círculo. De repente, de una línea a otra, el narrador habla de la angustia de Netzula porque

ya es casi *público* el matrimonio tratado entre el jefe glorioso y la hermosa de Anáhuac, y no pudiera sin manchar su *fama*, ofrecer a otro un corazón en que había ofrecido colocar al héroe de la patria; este respeto a nuestro honor y a la fama *pública* es la pasión de las almas grandes (35).

Nos hemos referido a conceptos occidentales ajenos al entorno azteca; traigamos aquí a colación un ejemplo de una imagen igualmente ajena: las mejillas de la muchacha se colorean “como las manzanas del otoño”. Ya que hemos llegado a una fruta que no existía en América (pues, como el autor es occidental y está occidentalizando, no utiliza una imagen más acorde con los motivos aztecas que trataba), veamos la situación que nos parece más ilustrativa de inverosimilitud.

Netzula se paseaba en el jardín de su casa [...] El guerrero rompió el silencio: “Bella joven, exclamó, ¿rehusarás la fruta de tus jardines al defensor de tu patria?” Netzula le presentó las más frescas [...] el joven sació la sed que le devoraba[...]

La joven “paseaba” en situación de guerra; se corre el riesgo de leer indolencia en el personaje, o total falta de situación en la realidad azteca. Una casa con jardín: se sabe que los *tlatoanis* aztecas y sólo ciertos nobles podían tener o instalar jardines propios pero no precisamente en sus palacios; en Tenochtitlan había un

jardín zoológico, jardín botánico, quizá el narrador podría referirse a un sitio de recreo como Chapultepec o Texcoco pero... ¿con árboles frutales? “[...] los indios señores no procuran árboles fruta [sic], porque se las traen sus vasallos, sino árboles de floresta, de donde cogen rosas y adonde se crían aves [...]” (Motolinía 1941: 203, cit. por Heyden, “Jardines botánicos...” 2002: 21). Este texto se parece al chiste popular de la manzana de Adán: el narrador nunca dice cuáles eran esas frutas frescas, que lo eran tanto como para saciar la sed. No eran tunas porque no se habla del proceso de pelarlas... ¿zapotes del sureste, o el escritor se imaginaría un Xochimilco moderno? Dejemos de imaginar lo que a él no le preocupó. Simplemente, es una escena romántica occidental, que de azteca sólo tiene los leves trazos de la vestidura del guerrero, y esta práctica de occidentalización de nuestros indios se prolonga hasta fines del siglo xx.

Sin embargo, la novela no está exenta de algún detalle que sí fue cuidado. En una muy breve secuencia, de apenas dos párrafos, se vislumbra una amenaza de violación de Netzula por los españoles. Es muy interesante notar que el narrador se pone en el lugar de la víctima. No describe la escena desde fuera en estilo directo, sino que la voz y la visión están en el centro. Veámosla:

[...] repentinamente se encuentra *rodeada* por cuatro soldados *cuya lengua es ignorada de ella*: no puede dudarle, ha caído en manos de los españoles: conoce todo el horror de su desgracia, y se resigna al sufrimiento: todo lo ha perdido para siempre, sus padres, su patria y aun su amante [...] Inclina la cabeza, derrama una lágrima, y marcha como la víctima al sacrificio del sol.

Pocos pasos ha caminado, y sus opresores han huido abandonándola sobre el campo solitario: la luz del oriente ilumina ya todos los objetos, y brilla sobre las armas y el plumaje del héroe de los jardines que se presenta a su lado. Netzula sorprendida guarda silencio.

La perspectiva del narrador se funde con la de la personaje: ambos están situados en el centro de la escena, y así arrastran al lector a esta privilegiada posición, en el sentido de la conexión

empática que el narrador logrará establecer entre personaje y lector: hay mucha lógica en el hecho de que la personaje ignorara la lengua de los extranjeros; pero al plantearlo así el narrador, al decir que ella no entiende, automáticamente les está quitando a los españoles el poder del habla. Estos "malos" que están a punto de cometer un acto bárbaro, por obra y gracia de que el narrador los calla pierden uno de los mayores atributos de civilización: la lengua. El narrador no tiene que describir violencia presenciada porque para lograr este pequeño punto climático recurre a registrar las palabras que la personaje emitiría en su monólogo interior: caída, horror, desgracia, resignación, sufrimiento, pérdida. El lector literalmente es puesto en el lugar de la personaje, pues el narrador no permite a aquél salir de la visión de ella: el lector tampoco puede entender las palabras de los españoles porque nadie se las ha dicho; como Netzula, los oye, pero para ambos es como si sólo emitieran sonido que por la situación se decodifica como barbarie. Lo irónico es que el autor-narrador escribe en la lengua en que deberían haber hablado los personajes "malos", sin permitirse jamás un desliz de nahuatlismo. Estas tres líneas son uno de los pocos destellos en la novela de Lacunza, que nos sorprende por su efectismo. Cuadro difícil de tratar, sin duda, para un texto que iba contenido en un "presente amistoso" que caería en manos de muchas lectoras, en un tiempo en que los convencionalismos morales en México eran muy estrictos.

Lamentablemente, el narrador interrumpe la emocionante escena acudiendo a la inverosimilitud. Hacia una situación tan desesperada, víctima y victimarios "marchan", "caminan": si el cuadro se abrió con un "repentinamente", con esta "marcha" escoltada se diluye la idea de violencia y se pasa a la lentitud. Los "opresores han huido" (en pretérito, ni siquiera "huyen" para tener al lector en ascuas), ya todo se ha resuelto ante la sola vista del aquí bien llamado "héroe de los jardines". Por lo menos resta un ligero deseo de explicar con lógica, puesto en boca del personaje: "[...] han creído por mi traje que el ejército me seguía [...]".

Es oportuno anticipar aquí que en *La batalla...*, de Ortega, se plantea también una escena de violación en un solo enunciado. Cihuacatzin, el héroe, no puede conciliar el sueño porque

creía ver a su amada [Xóchitl] en poder de los españoles, sufriendo todas las desgracias que pueden pesar sobre una bella. (185)

El narrador, en ese no decir, expresa su temor. Debemos hacer notar que la inclusión de esta temática en ambos textos de *El Año Nuevo* de 1837 prefiguran en la literatura mexicana moderna la imagen del nacimiento de nuestra nacionalidad por medio de la violencia, de la vejación a las indias, de la barbarie por parte de los soldados españoles. Vergüenza que se insinúa, pero que finalmente se prefiere evadir con un forzado fin de aventura exitoso, se esconde tras una pesadilla o se calla. Así, podemos observar que Lacunza y Ortega, o la Academia de Letrán hablando en general, se atrevieron a tratar ya el germen de lo que mucho tiempo después retomaría Octavio Paz en "Los hijos de la Malinche" de *El laberinto de la soledad*.

Es comprensible que el autor buscara crear una novela de lectura fácil, que incitara al público a gustar de lo mexicano por su misma sencillez; pero dejó de lado un grado mínimo de verosimilitud en cuanto a los datos históricos, y es lamentable que un escritor que se supone tenía interés en las lenguas indígenas, pues llegaría a ser miembro de una comisión de "Investigación de idiomas y dialectos de los aborígenes", no dejó rastro de nahuatlismos en la primera novela mexicana. Lacunza dispuso de toda la información necesaria; de Motolinía, sobre todo, de Sahagún puesto que, como ya vimos, él mismo lo citaría años después. Y disponían de estos datos también los demás muchachos de Letrán.

* * *

El primer volumen de *El Año Nuevo* se cierra con *La batalla de Otumba*, otra novela corta de tema prehispánico firmada por Eulalio María Ortega. A diferencia de *Netzula* y haciendo nosotros analogía de la elección de Ortega con la de Cooper, *La batalla...* está basada en un episodio histórico ocurrido el 7-8 de julio de 1520, después de la Noche Triste:

El jefe Cihuacatzin (personaje histórico) se reúne con su amada Xóchitl para informarle que a la mañana siguiente habrá una gran batalla contra los españoles, para la cual se le han unido las fuerzas de Guatimotzin (Cauhtémoc). De repente Cihuacatzin sufre un ataque de convulsiones y en el trance se le aparece Huitzilopuchtlí, quien le profetiza la derrota y la consiguiente caída del imperio mexicano, por lo que el jefe se acobarda, aunque antes había sido animado por Xóchitl y sus propios deseos de venganza contra los españoles, que quemaron vivo a su padre Cualpopoca. La batalla se libra: ante una derrota española inminente, Cortés avista a Cihuacatzin, lo atraviesa con su lanza y le quita su pendón de guerra: los aztecas se desconciertan y se dispersan con innumerables pérdidas, por lo que la derrota es para éstos.

El hecho relatado (la derrota azteca y su razón: el que Cortés matara a Cihuacatzin y la vejación que significó quitarle el pendón "patrio") es histórico, lo cuentan casi todas las fuentes de la conquista e incluso lo retomaría después Prescott.

Esta novela contiene, como la de Cooper, elementos extraficcionales como lo son dos notas a pie de página: una para explicar una palabra náhuatl, *quetzalli*, y otra para dar una precisión histórica, con un dato incluso numérico sobre cómo los aztecas se dieron cuenta de que los españoles no eran dioses inmortales. A pesar de estos esfuerzos, en cuanto al léxico todavía se prefiere usar "trompeta guerrera" o "trompa sagrada" y no caracol o algún instrumento semejante; los indios luchan con espada, pero también aparece "macana". Hay vacilación en el uso del vocabulario mexicanista; se llama indistintamente a los indios mejicanos o americanos por una nominación común en su época, el panamericanismo del que uno de los primeros ejemplos es el ya citado *Iris* de José María Heredia.

La batalla... se anticipa al texto poético que después analizaremos en que uno de los motivos principales es que se profetiza la caída de un imperio, sólo que en la novela de Ortega aparece en dos planos. El primero de éstos es el deseo de venganza que aventuradamente se anima a soñar despierto Cihuacatzin: la derrota de los españoles:

“[...] Los despojos de los iberos nos enseñarán el modo de fabricar el rayo; i traspasando el océano, los atacaremos en sus hogares; incendiaremos sus habitaciones; talaremos sus campos, i convertiremos en ruinas toda la España. Cuando no se halle un español en todo el mundo, forzaremos al destino a que borre la Iberia del padrón de las naciones; i volviéndonos a Anáhuac, dejaremos flotando el pabellon mejicano sobre los escombros de la España con el terror y la desolación por defensores, por muros, montañas de cadáveres, i por fosos, lagunas de sangre”. (181)

A diferencia de lo que hace en *Netzula* para los personajes, el narrador de *La batalla...* ni siquiera hace el intento de poner en boca de Cihuacatzin “metáforas indias” para justificar su odio, como sí lo hacía Magua en *The Last...* cuando echaba la culpa de sus males al “fire-water” en su discurso sobre las razones de su venganza: haber recibido azotes, vergüenza y descrédito en el plano personal, y envilecimiento del pueblo en general. El narrador de *La batalla...* ya ha justificado plenamente la venganza que exigen Cihuacatzin y Xóchtli, a causa de las muertes que antes los españoles han perpetrado (ha aludido a la capital del Anáhuac, a la muerte de Cualpopoca, quemado vivo). Por eso, para este narrador, los indios vengativos no son malos salvajes. El carácter de la venganza mexicana es envuelto en tintes de religiosidad o patriotismo.

Ya que hablamos de lo que se deseaba a España, veamos cómo en *La batalla...* cualquier pretexto es bueno para hablar mal de los españoles. El narrador de *Netzula* hacía intervenciones de reflexión ética. Las que hace el de *La batalla...*, también omnisciente, tienen un tono exacerbado contra los españoles; habla de las “horribles crueldades de la barbarie española” o los “bárbaros castellanos”. Al describir la batalla se establecen comparaciones forzadas, que se salen del contexto de la épica:

Los mejicanos animados por la *venganza*, se avalanzan sobre aquel puñado de españoles, como se lanza el enjambre de abejas sobre el zángano que iba a *gozar del fruto de sus trabajos* (187)

Contextualicemos al tiempo del autor: decretos gubernamentales de expulsión de españoles que al irse se llevaban sus capitales y dejaban al país más miserable de lo que ya estaba. "Si a las Indias fueres, que sea donde los volcanes vieres", decía un consejo popular español en boga en aquel tiempo, que los mexicanos criollos y mestizos querían rebatir, con coraje y resentimiento. Otra comparación con animales:

La tierra está cubierta de cadáveres; las aves de rapiña vuelan alrededor del campo esperando el tiempo oportuno de hacer su presa, pues actualmente está entregado a la codicia de los españoles. (187)

El otro plano en que se habla del inevitable ocaso de los grandes imperios es respecto al azteca, porque Huitzilopochtli anuncia la caída de su pueblo como castigo a la corrupción y degeneración de su cultura, en analogía con la decadencia del imperio romano. Sorprende este doble planteamiento del autor-narrador, porque en ocasiones parece no querer tomar partido por uno u otro bando. La mayoría de las veces está en contra de la "barbarie española" y justifica a los indios detrás de su religiosidad que, aunque "errada", constituía un valor moral; el narrador, entonces, se pone en el lugar del otro. Pero, por otro lado, con la profecía-castigo del dios equipara a los aztecas no con lo bueno de la cuna de la civilización occidental, sino con su degeneración. Este planteamiento no queda bien establecido:

[...] mañana será subyugada tu patria: sus crímenes han excitado la cólera de los dioses: no son ya los mejicanos aquellos guerreros que siendo todas sus riquezas la macana y el arco, subyugaron a cien naciones. Enriquecidos con los tributos de las esclavizadas, afeminados y sumergidos en los vicios, no derraman más sangre que la de las víctimas indefensas [...] (83)

¿Cómo iba un dios como Huitzilopochtli, quien era el que precisamente solicitaba los sacrificios humanos, hablar de crimen y de víctimas indefensas? ¿Quería sangre sólo de conquistas (que

ya quedaban pocas por hacer) y no de sacrificios? Los aztecas conquistaban precisamente para obtener tributos. No se explica en qué consistiría tal relajación o cuáles serían esos "vicios". Tal parece que aquí se está haciendo alusión a una realidad extratextual, como un México actual corrupto y sin valores. Esta profecía, por tanto, es contradictoria con el carácter mexicana pero, como en el caso anterior de la rapiña de los españoles contemporáneos, la predicción responde a una raza degenerada, ya sin el heroísmo azteca.

En *Netzula* se hablaba de la patria que debía defender Oxfeler; en *La batalla...*, las creencias religiosas de los indios justifican su defensa.

* * *

Ignacio Rodríguez Galván comenzó a escribir la "Profecía de Guatimoc" (Cuauhtémoc, según la antigua grafía) el 16 de septiembre de 1839. Día patriótico ya instituido después de debates en los niveles gubernamental, cultural y popular, porque los sectores más conservadores de la sociedad pretendían que el día de fiesta nacional fuese el aniversario de la consumación de la independencia por Iturbide, no el de la iniciación por Hidalgo (a causa de que se tenía la imagen de que éste protegió e impulsó a las masas de indios salvajes, revoltosos y atrasados).⁵ Apenas el pasado marzo se había firmado la paz con Francia por la guerra "de los pasteles", y México había accedido a pagar todo. El sentimiento nacionalista de Rodríguez Galván estaba, pues, exaltado.

El epígrafe prepara para lo que se concluirá: todo ha sido un sueño,⁶ y aquí Rodríguez Galván avanza respecto al tratamiento de la visión del espectro como producto de un suceso más físico sobre el personaje, como son las convulsiones, que se había prefigurado en *La batalla...*

⁵ Véanse con detalle las discusiones sobre esto en Enrique Plasencia de la Parra 1991. El estudio equivalente en Estados Unidos es de David Waldstreicher 1997.

⁶ "Homilía en defensa de Eutropio", San Juan Crisóstomo en *Patristica griega*. Agradezco al Mtro. Salvador Díaz Cintora, pues él encontró la procedencia del epígrafe, omitido en ediciones posteriores de la "Profecía...".

El poeta evoca lo bueno que ha deseado en su vida y, lamentándose por haberlo perdido, se adormece; al despertar, la profecía, que él cree ha sido sueño, es promisoría de venganza y reivindicación de su pueblo. La conclusión del sueño estará llena de augurios de despertar, renovación, creación de nueva vida, por lo que el poeta equipara el gozo y el alivio fugaz que le dio su conversación, con lo bueno de su vida y con lo que inició: amor filial, amor de mujer y amistad que, si no encuentra, prefiere olvidar por el sueño de hablar con los muertos antes de que él sea uno de ellos.

Éste es un recurrente tema romántico, así como Calderón de la Barca una figura revalorada en el romanticismo de habla hispana. Las ideas de vida-vigilia-realidad, pasando por el sueño estando despierto o ensoñación, se confunden e interactúan con el sueño. Románticos mexicanos posteriores adoptarán el motivo de que el personaje soñador encontrará un rastro "real" de que el sueño ha sido vivido.

La primera parte del poema es un introito en que la voz que se erige en yo se identifica con el poeta autor, a diferencia del poema de Bryant que Cooper utilizó como epígrafe. Bryant, igual que Lacunza en ocasiones, es un yo indio. La voz de la "Profecía..." se sitúa en un tiempo contemporáneo al del poeta y el lector. Esta temporalidad, como veremos en el diálogo con el espíritu, servirá para que el poeta y el lector seamos uno y ocupemos la posición de "nosotros": el mestizo mexicano contemporáneo.

Siguiendo con los motivos románticos (noche, tedio de vivir, búsqueda de la soledad y de inspiración al elegir un lugar habitado por espíritus del pasado; que los muertos se erijan dialogando fue también un recurso muy gustado en el romanticismo hispánico), el poeta refiere la triste historia de su vida. Hace una pausa y es su deleite en el entorno, que para lograr la evocación siguiente tiene que ser precisamente Chapultepec, lo que provoca la reflexión:

[...] —Quizá me escuchan
 las sombras venerandas de los reyes
 que dominaron el Anáhuac [...]
 ¡Oh varon inmortal! ¡oh rei potente!
 Guatimoc valeroso y desgraciado,

[...]
 ven! Oye mi acento:
 [...]
 quiero escuchar tu voz..."

El poeta (ya vimos que es "nosotros") venera a Cuauhtémoc como a una especie de santo, de espíritu superior: quiso agarrar el manto del monarca; "indigno soi de que tu voz me halague". Le llama noble, valiente.

A diferencia de lo que ocurrió con su maestro Lacunza, la preocupación del poeta por la lengua perdida es explícita en este poema:

"Háblame, continuó [Cuauhtémoc], pero en la lengua del gran Nezahualcóyotl."
 Bajé la frente i respondí: "La ignoro."
 El rei gimió en su corazon. —"Oh mengua,
 Oh vergtienza!" gritó. Rugó las cejas,
 I en sus ojos brilló súbito lloro.

"Pero siempre te amé, rei infelize;"
 [...]
 —"Ya mi siglo pasó: del mar de oriente
 nueva familia de distinto idioma,
 de distintas costumbres y semblantes,
 en hora de dolor al puerto asoma; [...]"

El espíritu entiende el español; si solicita al interlocutor que hable náhuatl es porque ve en él rasgos de mestizaje, aventura la esperanza de que la lengua de Nezahualcóyotl no se haya perdido. El poeta también ve esto como una vergüenza, por esto se apresura a replicar su amor al rey, sin ahondar en las razones de por qué ya no conocemos esa lengua.⁷ Sin embargo, en el texto no se ahon-

⁷ El manifestar dentro de los textos la diferencia de lenguas no fue un tema que los escritores mexicanos exploraran a cabalidad, sino que le dieron soluciones fáciles casi siempre inverosímiles. Véase el drama "La Noche Triste" (1876), de El Nigromante, en que se hace alusión a que Cuitláhuac entiende el español, en Sten 1994.

da en el problema del mestizaje, sólo se le apunta en rasgos como éste; no se entra en la problemática de afirmar que el interlocutor tiene sangre de vencidos y vencedores. Cuauhtémoc sólo afirma que

—Ya mi siglo pasó: mi pueblo todo
jamás elevará la oscura frente
cayó para siempre el mejicano,
i ahora imprime en mi ciudad la planta
el hijo del soberbio castellano.

La preocupación de Cuauhtémoc va mucho más allá que la del poeta, que es lamentarse por el pasado. El espectro le reconviene a que piense en él, en lo que llama “tu nación”; nunca dice que sea la azteca. Al no decir “nuestra” nación, ni llamar “mejicano” a su interlocutor, ni “descendiente de mi pueblo”, Cuauhtémoc reafirma lo que vimos en la cita anterior: el emperador azteca y el mexicano actual pertenecemos a dos pueblos distintos:

[...] tus hijos son esclavos [...]
¿Lloras, pueblo infeliz i miserable? [...]
¡Ai pueblo desdichado!
¿dónde Cortés está? ¿dónde Alvarado?

El espectro profetizará al poeta, primero en cuanto a su destino personal, de acuerdo con lo que el mismo poeta afirmó en la introducción; después de una pausa gráfica Cuauhtémoc se sitúa en el presente de México, planteando la corrupción de un gobierno traidor que vende “a un usurero/ las lágrimas de un pueblo a vil dinero [...] Una no firme silla/ mira sobre cadáveres alzada”. En esto el autor reprueba explícitamente la situación contemporánea, llevando su reflexión mucho más lejos de lo que la apuntaba Ortega.

Como en *Netzula* los presuntos violadores y en *La batalla...*, para el poeta de la “Profecía...” los salvajes y bárbaros son también los españoles. A Cortés se le llama bárbaro, impío, y como insulto, “¡conquistador!”; son crueles. Pero, después de otra pausa gráfica, Cuauhtémoc describe una invasión sobre México desde el océano. En un principio el lector podría creer que se trata de re-

cordar la conquista; pero al decirnos que dan gritos “de feroz venganza”, comprendemos que es el intento de reconquista española y la primera intervención francesa (la “guerra de los pasteles”): el bárbaro europeo, el hijo del Oriente. La analogía con la conquista es evidente: “hondos gemidos/ arrojan los vencidos [...] su sed ardorosa/ en sus propias heridas apagando[...]”. Pero no son los aztecas, sino los mexicanos actuales:

[...] Oídlos en su duelo
maldecir su nación, su vida, el cielo!
[...]
¡Ai pueblo desdichado!
Entre tantos caudillos que te cercan
¿quién a triunfar conducirá tu acero?
Todos huyen cobardes, i al soldado
En las garras del pérfido extranjero
Dejan abandonado,
Clamando con acento lastimero:
¿Dónde Cortés está? ¿dónde Alvarado?

Nunca entre los vencidos aztecas se habló de que maldijeran su nación, ni mucho menos de que sus caudillos huyeran cobardes. Los invasores actuales, por lo tanto, son mucho peores que Cortés y Alvarado, a quienes el poeta no dejó de reconocer en versos anteriores como guerreros, valientes e invencibles en sentido de elogio; tanto, que este verso se llega a repetir como un ligero estribillo.

Así, ya no tanto España, sino París, “centro de orgullo”, y toda Europa es objeto de odio:

(Poeta): “[...] maldigo a tu asesino i a la Europa,
la injusta Europa que tu nombre olvida [...] ”
(Guatimoc): “[...] pueblo infeliz i miserable [...]]
¿qué vale tu lamento?
Es tu agudo quebranto
Para el hijo de Europa implacable
Su más grato alimento.”

Sus monarquías son caducas:

“Temblad, estremeceos,
 oh reyes europeos!
 Basta de tanto escandaloso crimen
 [...]

¿Qué es de París i Londres?
 ¿qué es de tanta soberbia i poderío?
 [...]

así preguntará triste viagero;
 fúnebre voz responderá tan solo:
 ¿Qué es de Roma y Atenas? (cursivas del autor).⁸

Pero el augurio de caída, tarde o temprana, no se queda sólo contra Europa, sino contra otras amenazas para nuestro país:

¡Ai de vosotros, ai, guerreros viles,
 que de la inglesa América i de Europa,
 con el vapor, o con el viento en popa,
 a Méjico llegáis miles a miles;
 i convertís el amistoso techo
 en palacio de sangre y de furores [...]

Así como en *La batalla...* el guerrero mexicano deseaba invadir Europa y no dejar piedra sobre piedra, aquí Cuauhtémoc amenaza con la venganza que arrasará a esos pueblos poderosos utilizando una ley del supremo Hacedor (el “verdadero”, el cristiano, al que suponemos el rey azteca ya ha conocido, pues está muerto): “el que a hierro mata, a hierro muere”.⁹ Una vez proferida esta amenaza, el espectro desaparece en un río de sangre que cae en el fondo de un cráter. Así Cuauhtémoc, símbolo de México, queda con la honra de que, aunque débil en recursos, venció en nobleza y valor.

⁸ El ascenso y caída de los imperios, que habíamos visto tratado en los dos planos de Ortega y aquí de manera muy superior por Rodríguez Galván, también es un antiguo tema que se trató recurrentemente en el romanticismo, conocido como el tópico del *ubi sunt*; en Estados Unidos destacan las famosas series de cuadros de Thomas Cole *The Course of Empire* (1835-1836), y de Jasper Francis Cropsey *The Millennial Age* (1854), ya fuera para criticar a los imperios europeos amenazando al británico o para pintar a los indios como formando parte de “the savage state”. Véase Veith 2001.

⁹ Mateo 26: 52.

PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES INDIOS



Desde una perspectiva como la de Rousseau que, como hemos visto, fue reinterpretada en México, hay una diferencia tácita entre pueblos salvajes como los caribes y otros como los aztecas. Éstos, para el criollo ilustrado, eran equivalentes a los europeos porque habían construido una gran civilización, una sociedad con reglas coherentes para su sistema de pensamiento; distinta, pero sociedad al fin y al cabo. Es ésta la principal razón de la occidentalización del indio en los textos mexicanos, las referencias constantes a la cultura europea. Cuando en ocasiones los narradores unen su yo con un nosotros constituido por los personajes indios, lo que están haciendo es en realidad, para efectos descriptivos, asimilar a esos indios al yo, convertirlos en unos iguales a nosotros, es decir, criollos o mestizos (tratándose de lectores) occidentales.

El narrador de *Netzula* se refiere a los indios con un epíteto colectivo épico: “los hijos de América”, que equivalen a los “hijos de los bosques” de Cooper; no les llama aztecas ni se especifica de qué pueblo, pero suponemos que lo eran, pues la novela abre con “los últimos días de Moctezuma”. Los españoles son “hijos del océano”, “los altivos hijos del mar”, “hijos de la España” o “el hijo del extranjero”; este último sí aleja al español como un “otro”, que es en esta novela el bárbaro.

A la manera de Chateaubriand con *Atala*, y de Heredia con su personaje Teutila en *Jicotencal*, la primera novela del siglo XIX hispanoamericano con tema indígena, Lacunza elige un personaje femenino como protagonista. Ambas novelas tuvieron mucha resonancia sobre los lectores y escritores mexicanos de ese tiempo.

“Nada es más frecuente en los romances o leyendas que se han escrito tomando por materia las costumbres o los he-

chos de los antiguos indios [...] que introducir en ellos como persona principal, o al menos como muy notable, una mujer [...] el personaje da lugar a peripecias que embellecen el argumento de la composición y avivan el interés y la curiosidad de los que han de pasar algunas horas en la lectura buscando emociones".¹

Si bien se debe reconocer que Lacunza se aparta de *Jicotencal* en que dentro de la intriga amorosa de *Netzula* no se incluyen españoles: los universos permanecen apartados, lo cual es mucho más verosímil. Pero al no incluirlos se evaden también problemas como el de la comunicación en lenguas distintas, como veremos posteriormente.

No debe ser casual el supuesto sufijo *-la* presente en los nombres de las heroínas indígenas: Atala, Teutila, Escalala o Netzula, aunque Atala podría ser el femenino de Atalo, nombre existente en el santoral romano, y esta personaje era una mestiza ya convertida al catolicismo. No debemos olvidar que ésta es bella porque ya no es tan salvaje: está descrita como blanca y en proceso de civilización, al igual que el Uncas de Cooper.

Hemos citado el nombre *Escalala*; da nombre al texto *Escalala: An American Tale* (1824), de Samuel B. Beach, del cual se dice se adoptó en Estados Unidos el cliché sexista de atribuir las peores características de la raza indígena a la mujer. Escalala personificaba la venganza, así como Malinche llegó a personificar la traición.² Las otras tres heroínas que mencionábamos son todo lo con-

¹ Lacunza, "Sacerdotisas, religiosas aztecas. Parte que tuvieron las mujeres en la religión de los indios de México, antes de la conquista española", [1865] en Muñoz Fernández 1997: 236.

² Desde luego que me refiero a esta "traición" en términos muy generales, enorme tema (y personaje-mito) sobre los que no puedo profundizar aquí, pero que tampoco aparece en los tres textos mexicanos que analizamos. Utilizo dicha generalización por comodidad expositiva, y porque en una novela anterior como la de Heredia sí se presentaba a Malinche como traidora, celosa, lasciva, negativa ("serpiente venenosa"), tendencia en que no se inmiscuyeron los letranistas que estudiamos. A pesar de que esta visión se suavizó literariamente un tanto con Eligio Ancona en *Los mártires del Anáhuac* (1870), donde se justifica a Malinche por datos históricos como su lugar de nacimiento, su cautividad y su esclavitud; y con Ireneo Paz, en *Amor y suplicio* (1873) y *Doña Marina* (1883), pues le interesa

trario. La Celuta de *Les Natchez* (1826, remarquemos que es el mismo año de publicación que *The Last...*) es una sílfide de los bosques con ropa de indígena y tiene los rasgos “de todas las indígenas que pone de moda la narrativa de la época” (Cardona en Chateaubriand 1971: 204), y que Cooper mismo seguiría usando para su Ozema de *Mercedes of Castile*, la novela que despreció Mme. Calderón de la Barca.³

Netzula es “úmida”, pero camina muy “ligera”: hay contraposiciones a veces entre su debilidad y su resolución. “Llena de belleza, de ternura y de fuego”; pero este fuego no es pasión sen-

más revalorar su papel como mujer enamorada y valiente, que fue instrumento para crear el mestizaje; pone también mucho énfasis en que Marina es de una raza muy diferente de la mexicana, y justifica su preferencia por los españoles, estas novelas no tuvieron tanto impacto como los dramas *La Noche Triste* (1876), de El Nigromante, para quien en es “prostituta y traidora”; o *Xóchitl* (1877), de Alfredo Chavero, en donde Malinche, además de iracunda y traidora es vengativa, incluso una especie de Medea que amenaza a Cortés con matar a su hijo Martín, cuando aquél le anuncia que va a casarla con Jaramillo. Tengamos en cuenta que el teatro era un medio a través del cual se hería de manera más indeleble y masiva la conciencia colectiva. Y en “Los hijos de la Malinche” de *El laberinto de la soledad* (1950), Octavio Paz retoma la concepción negativa sobre Malinche, y al analizar la visión sobre ella en el sentimiento colectivo popular mexicano, la fija tal cual en nuestro imaginario, a pesar de que los puntos de vista románticos, históricos o los más recientes, como el de género, no estemos de acuerdo con tal concepción. El malinchismo es un concepto que para México en general (y algún otro país de Hispanoamérica, véase DRAE) denota traición y apego a lo extranjero, nos guste o no. Véase especialmente, entre amplísima bibliografía, Messinger Cypess 1991; Sten (comp., estudio introductorio y notas) 1994; Glantz (coord.) 2001.

³ En carta a Prescott:

Me supongo que pasará algún tiempo, un año cuando menos, para que usted concluya su obra mexicana. Estoy segura de que será extraordinaria. ¡Con semejante tema! ¡Ha leído usted una novela de Cooper, *Mercedes of Castile*, o es que las novelas están por debajo de vuestra dignidad de historiador? No puedo decir que me guste la mezcla de temas tan serios con la trama de una novela. Es una osadía presentar así a Cristóbal Colón. Sólo Walter Scott podría tomarse tales atribuciones con impunidad”.

No podemos olvidar que la marquesa era escocesa, como Scott. En Prescott 2001: 79.

sual, sino contenida hacia el interior del personaje, a la manera de Atala; así como ésta es confundida por Chactas con “la virgen de los últimos amores”, otro epíteto de Netzula es “la virgen de la noche”. El narrador dice que es bella, pero no hace un retrato físico preciso; tan sólo con unos pocos detalles de vestimenta. Sólo se le llama “la hermosa”, como sustantivo, utilización que criticó mucho el Conde de la Cortina.

Oxfeler es el personaje que sigue en importancia a Netzula. Es “general del ejército de la América”; uno de sus epítetos es “hijo de la guerra”. Nuevamente la indefinición respecto a América: ¿era azteca, xochimilca, de qué pueblo? El narrador jamás se preocupa por hacer una distinción de este tipo. Oxfeler es un caballero al rescate de su dama en peligro; tan caballero occidental, que le toma “una mano que estrecha en sus labios”. Así como en el pasaje de *The Last...* en que Munro pedía desesperadamente ayuda a la comitiva para que le devolvieran a sus hijas raptadas y sólo el caballero enamorado Uncas se autoerigía en salvador, respondiendo como si él comandara: “Uncas will try”, sin decirlo en plural; o cuando servía a las damas, preparándoles sus lechos de safrás; de la misma manera se aprecia el guerrero mexicano, occidentalizado, más civilizado que los españoles que pretendían ultrajar a su dama.

En esta novela, así como en los demás textos mexicanos, no hay malos salvajes; no aparecen los tlaxcaltecas, por ejemplo, que por haber sido aliados de los españoles hubieran equivalido a los hurones de Magua, en *The Last...*, y esta ausencia es interesante también por su falta de congruencia con la realidad histórica; algunos historiadores antihispánicos afirman que, sin la ayuda de indios aliados, es probable que la empresa de la conquista no hubiera llegado a buen término en un periodo tan breve. Desde luego que con la expresión “el ejército de la América” el narrador no se refiere *en el texto* a una comandancia ni representatividad de todos los indios del continente americano, tendencia que sí se manifestaba extratextualmente en la crítica hecha en México en esa época, como hemos visto en Heredia. En la novela los indios hablan de “la felicidad de la América”, y de sus soldados como “los bravos de Anáhuac”, empleando el adjetivo como sustantivo, una

coincidencia con el mismo neologismo que en el inglés introdujo Cooper. Otra coincidencia (creo que debemos tomarla así, pues no tengo noticias de la práctica del *scalping* en Mesoamérica) aparece en un diálogo cerca del final: “—Los hijos del océano prevalecen —contesta el guerrero—; el fuego de sus armas nos devora: *la cabellera de nuestros bravos* rueda por el polvo”. Se debe estar refiriendo literalmente a caer al suelo.

En cuanto a los nombres personales que utiliza Lacunza hay una diametral diferencia frente al concienzudo trabajo que hizo Cooper, como vimos, quien dio nombres a sus personajes indios de acuerdo con sus cualidades (y a algunos no indios, como la cantidad y cambios de nombre de Hawkeye en toda la serie *Leathersstocking*, o como conocían los indios a Heyward: “Open Hand”). Los nombres de los personajes de *Netzula* no existen y menos pudieron haber existido en el náhuatl que se habló en México en el siglo XVI a principios de la época colonial. Son nombres inventados, que en náhuatl no tienen ningún significado. Es más, hay algunos (por ejemplo Oxfeler) que contienen fonemas que no existen en el náhuatl (/ph/).⁴ El escritor debe haber hecho analogías impresionistas con lo que le era medianamente conocido: *Netzula* como *Netzahualcóyotl* (como se escribía en aquel tiempo); como el nombre femenino *Atzimba* o *Atzcapotzalco* (con la misma aclaración anterior), además de, como decíamos, con *Atala* y la *Teutila del Jicotencal* de Heredia. El nombre de un personaje completamente incidental como *Utali*, guerrero hermano de *Netzula*, es sorprendentemente parecido a *Utalissi*, padre de *Chactas*, el enamorado de *Atala*. Este descuido no evidencia más que la falta de investigación en fuentes originales (en que no incurriría Eulalio María Ortega), de donde el autor, si no quería utilizar nombres verdaderos (como por ejemplo *Ce Ácatl*) podría haber tomado nombres de objetos (la heroína de Ortega se llama *Xóchitl*) o de dioses. Además, se aprecia la falta de interés en el indio vivo; el maestro Lacunza daba clases en *Letrán*, sitio que debía conservar una memoria y tradición histórica de haber sido en la época colo-

⁴ Consultoría proporcionada por el Mtro. Salvador Díaz Cántora en julio de 2002.

nial colegio de mestizos e indios; además, tuvo cerca, en la misma ciudad de México, a hablantes vivos del náhuatl, a quienes simplemente hubiera podido preguntar palabras que pudieran servir de nombres personales. Cooper no contó con estas ventajas; su leve trato personal con indios fue muy posterior a la redacción de *The Pioneers* y *The Last...*; y sin embargo, hizo investigación en las fuentes históricas de que disponía.

Decíamos que el narrador describió a Netzula como una virgen que ha pensado incluso en salir del mundo, renunciar a los hombres y convertirse en sacerdotisa del sol. En la novela se resalta su pureza, modestia y sencillez, virtudes que sabemos las jóvenes aztecas adquirirían con severas disciplinas, trabajo doméstico, entrenamiento en labores como hilar, moler, cocinar, etc., con miras a un buen matrimonio. No era bien visto que las doncellas fueran desenvueltas, ni siquiera que rieran fuerte,⁵ mucho menos que anduvieran en

las danzas y los bailes de la juventud, con la ligereza de un joven ciervo que brinca por las rocas, que alegre como la aurora de la primavera, y hermosa como el iris en el centro de la oscuridad cuando las nubes son el manto negro del cielo, Octai que había encantado el corazón de Ixtlou cuando era general de sus compatriotas [...].

Las mujeres sólo bailaban como parte de actos rituales, no para encantar el corazón de los pretendientes. Es así como se describe a la madre de Netzula, Octai, cuando era joven, para contrastar esta imagen con la de cuando ya es vieja: “[...] hoy recostada y melancólica bajo una cabaña solitaria recordaba los días pasados [...]”. En Octai podemos ver otro indicio de occidentalización. Las características con que nos la describen en su juventud no son las de una recatada noble azteca, en cuya sociedad no había bailes como a los que debe haber asistido Lacunza, en que los jóvenes conocían y enamoraban a las señoritas. Y el hecho

⁵ Cfr. Díaz Cintora, *Huehueltlatolli* (Consejos de los viejos), “Palabras de exhortación con que la madre así habla, instruye a su hija”.

de que en su madurez Octai se hallaba “recostada y melancólica” da idea de una ociosidad de matrona, no compatible con la agitación, premura, angustia e incertidumbre que corresponderían a un pueblo en guerra, a punto de ser vencido, quizá sitiado. En lugar de alguno de estos sentimientos, se nos habla de “melancolía” y del recuerdo de sus “pasados placeres” (el narrador tampoco dice en qué habrán consistido);

[...] la hermosa, la *brillante* Octai, la que era la admiración de su juventud, y a cuyo lado se agolpaban los amantes [...] miraba con una lástima mezclada de sobresalto a Netzula que resplandecía de juventud y belleza.

Esta falta de concreción del narrador nos lleva a ideas confusas y contradictorias sobre el personaje: ¿su melancolía era *spleen* romántico, tenía envidia de la juventud de su hija, el sobresalto era porque Netzula, por su juventud y belleza, tendría un porvenir más incierto a causa de la guerra? En resumen, falta de delimitación, occidentalización, nombres inexistentes, inverosimilitud.

En *La batalla...* el personaje femenino pasa a un plano incidental. Xóchitl es un carácter ficticio que convive con los históricos, pero llama la atención que el autor-narrador no cayó en la tentación de usar a la heroína para dar peso a la trama amorosa (como confesaba Lacunza en la nota 1), sino que la hace muy diferente a Netzula: incita a la venganza de su pueblo por medio de azuzar al guerrero Cihuacatzin. A pesar de la insistencia dramática de Xóchitl, el narrador no la presenta de manera negativa, como aquella Escalala del ejemplo anterior; aunque tampoco hay retrato físico de Xóchitl, se la presenta como bella y valiente, y en su caso, a diferencia de Netzula, el narrador nos da razones para suponer que era noble, puesto que era amada de un guerrero de alto rango que acompañaba a un campo de batalla a un príncipe como Cuauhtémoc.

En esta novela, el personaje principal es Cihuacatzin. En cuanto a su apariencia, lo único que al narrador importa asentar es que se trata de un guerrero importante, como en realidad lo fue: “sus ricos vestidos indican su alto rango” (180). Pero no hay un

retrato físico estático; queda descrito por sus acciones, por lo que dice, por lo que le ocurre, y para mostrar esto el narrador se inmiscuye en la descripción por medio de innecesarias comparaciones grandilocuentes. Por ejemplo, antes de su visión profética el guerrero era decidido, valiente; después, su espíritu queda alterado: "Sus ojos se volvían hacia todas partes; así en otro tiempo giraban desordenadas e informes las materias en el caos" (182).

Hay un accesorio del atavío de Cihuacatzin de vital importancia para la trama: el pendón, objeto al que el narrador da importancia:

Lleva en sus manos el estandarte de la patria adornado con todas las riquezas que produce el fecundo suelo de Anáhuac, i reverenciado como el signo de la victoria. (186)

"¿No predecias poco ha los triunfos de nuestras banderas i la venganza de la patria?" (183).

Sin embargo, al final del texto el motivo de la derrota se desplaza totalmente hacia la muerte del héroe por Cortés, lo cual también es verídico, pero todas las fuentes citan como principal causa el desorden que la vejación infligida causó en las tropas aztecas por caer el pendón en manos españolas. Cuando el narrador toca este motivo (y más, si lo hubiera terminado de delinear), asevera que los indios ya tenían (asienta que es probable que nosotros hayamos heredado de ellos) la veneración por uno de los símbolos patrios como lo es la bandera, lo cual automáticamente justifica la heroicidad de la derrota, pues las huestes no se desbandaron en retirada como salvajes supersticiosos, sino que se horrorizaron ante una vejación nacional.⁶

En sus diálogos, los indios de *La batalla...* piden tanta sangre que tienen todas las características de Magua como mal salvaje, en su anhelo de venganza. Pero el narrador justifica todo por la san-

⁶ No hay que perder de vista que la veneración a nuestra bandera como símbolo, entre otras cosas, del heroísmo de defensores caídos, surgió en el siglo XIX; la imagen del cadáver del "niño héroe" de 1847 envuelto en la bandera está presente en todo mexicano (si bien no su nombre). Véase la acuarela de Jesús Helguera *Juan Escutiá* (1956), semana 37 del *Calendario Helguera* 2002; y sobre los pendones aztecas, Florescano 2000.

gre que los españoles han vertido antes, y por la religión de los indios, que reclama sacrificios humanos.

Uno de los detalles más importantes de *La batalla...* es aparentemente una nimiedad porque se trata de una imprecisión histórica; pero, como veremos, tuvo una gran consecuencia. A menos que en su diálogo Cihuacatzin se refiera a Cuauhtémoc sólo como un guerrero de alto rango, de la familia real incluso, “no contento con haber arrojado [a los españoles] de la capital del Anáhuac” (180), no fue él quien los echó de Tenochtitlan, sino Cuicláhuac, principal responsable de la Noche Triste, quien en ese tiempo era señor de los mexicas (designado, aunque no se había celebrado su ascenso al trono, por la situación de guerra), y quien había reunido refuerzos entre otros pueblos aliados, como los texcocanos, para que persiguieran a los españoles rumbo al valle de Otumba.⁷ Lo que llama la atención es que el autor no hizo aparecer en su novela, para fines de verosimilitud, a Cuicláhuac como personaje, sino a Cuauhtémoc. Se delinea así su valor y participación en los combates desde antes de defender la capital mexicana, y haciéndolo personaje de esta novela el autor contribuye a crear parte de la historia del héroe antes de subir al trono. “Se ha dicho que al final de la década de 1880 todavía muchos autores preferían a Cuicláhuac como ejemplo en lugar de a Cuauhtémoc”, entre los que se cita a Prescott, Alamán, Guillermo Prieto u Orozco y Berra (García Quintana 1977: 24), pero esta tendencia se daba más bien entre los historiadores; nos atreveríamos a afirmar que los autores de literatura, desde *La batalla de Otumba*, ya habían hecho su elección, pues éste es el primer texto literario del México independiente en que Cuauhtémoc aparece como personaje.

Veamos ahora la muy breve descripción del último emperador azteca en la “Profecía de Guatimoc”:

⁷ La educación formal mucho más nacionalista que se impartía a mediados del siglo XX se encargó de difundir en el imaginario popular el dato de qué emperador fue quien echó a los españoles de la capital, porque en este suceso iban implicadas dos circunstancias anecdóticas favorables a los mexicas: la “Noche triste”, y el hecho de que se hiciera mártir al emperador ya que la viruela por la que murió la trajeron los españoles. Esta visión sigue apareciendo en las obras de divulgación sobre la conquista que se editan aún hoy.

De oro i telas cubierto i ricas piedras
 Un guerrero se ve: cetro i penacho
 De ondeantes plumas se descubre; tiene
 Potente maza a su siniestra, i arco
 I rica aljaba de sus hombros penden...
 Qué horror!... entre las nieblas se descubren
 Llenas de sangre sus tostadas plantas
 En carbon convertidas; aun se mira
 Bajo sus piés brillar la viva lumbre;
 Grillos, esposas i cadenas duras
 Visten su cuerpo, i acerado anillo
 Oprime su cintura, i para colmo
 De dolor, un dogal su cuello aprieta.

Fuerza y riqueza, que dan idea de su rango real y de su carácter guerrero; pero a la descripción que se da más relevancia se centra en las huellas del tormento y de la prisión que aun su espíritu conserva. Es esto último lo que al poeta importa más resaltar; después de sólo un verso encontraremos el insulto de “bárbaro” para quien infligió el tormento. Sin embargo, su voz seguirá siendo “augusta”, sus miembros “vigorosos” y su faz “adusta”. Al poeta le importa más el retrato moral por medio de sus acciones. El rey habla, se lamenta, llora, exige, reclama, amenaza. Es humano, pero jamás pierde sus atributos de realeza. Y así perduraría: la imagen de Cuauhtémoc que actualmente se utiliza para la portada de su biografía *light* lo presenta bien proporcionado, fuerte, con las insignias de un guerrero de alto rango (orejeras y pectoral de oro) y con el rostro ceñudo, de expresión seria. Es decir, el Cuauhtémoc que nos hace imaginar Rodríguez Galván alcanza todavía una forma plástica en el que pintó Helguera para uno de sus calendarios a mediados del siglo XX, e ilustra una biografía (subgénero que tradicionalmente se emplea para engrandecer a personajes hasta darles el título de héroes) a principios del siglo XXI (Martín del Campo 2002).

La normatividad de las leyes nunca es tan persuasiva como la memoria de las gestas, tan profunda en el tiempo que recupera a los caudillos de la resistencia indígena, como

Cuauhtémoc [...] Expertos sin saberlo en mercadotecnia política, los artífices de la mentalidad republicana disuelven con éxito inmenso esa parte del legado colonial consistente en la devoción por los aristócratas [...] Gracias al calendario de héroes se extirpa el respeto idolátrico a la nobleza, una exigencia de la burguesía que planta en la acumulación del capital sus “reclamos de sangre” (Monsiváis 2000: 86).

Ortega pudo no haberlo intuido, y Rodríguez Galván, mestizo, probablemente no vislumbró la apropiación que del héroe que ellos crearon harían las futuras elites políticas. Convirtiendo al héroe indio del pasado en una de “nosotros” (los criollos en el poder político y cultural) ideológicamente se terminaría de echar abajo a la nobleza española; ésta ya no tendría ninguna superioridad por derecho divino. Y la sangre que el criollo aristócrata reclama por supuesta herencia es la del indio, primitivo dueño de la nueva tierra que también el criollo ahora reclama. “Esta expropiación era un proceso ideológico necesario para minar las bases que pretendían legitimar la dominación peninsular” (Bonfil 1994: 147).

Al adquirir Cuauhtémoc rasgos de héroe occidental es alejado automáticamente del pueblo indio vivo; el de la “postración moral, la superstición; de la abyección mental, la ignorancia; de la abyección fisiológica, el alcoholismo” (Luis González cit. por Bonfil 1994: 153), lacras que poseían según otro héroe, Benito Juárez, sus hermanos de raza. Tanto Cuauhtémoc como Juárez⁸ (y como Altamirano, en el plano literario), son héroes “ya de piedra y mármol domesticados, cómplices de los rufianes, cenizas de una raza desaparecida” (Monsiváis 2000: 91). Efectivamente, en estatuas y en pinturas, hablando y escribiendo en español, ya no constituyen una amenaza para los criollos en el poder, sino que son sus cómplices, puesto que colaboran con ellos para que, por medio del ejemplo, los indios vivos puedan domesticarse por medio del progreso, que equivaldría a una resurrección para ellos (Monsiváis 2000:

⁸ Sin embargo y por si acaso, el miembro más prominente de la elite criolla actual, el presidente Fox, prefiere que se olvide un poco este héroe indio (y un mestizo que favoreció y ofreció progreso a indios, *tata* Lázaro Cárdenas), por dar mayor importancia a figuras como Madero y Clouthier (¿?).

83). Esta circunstancia liberadora estaba ya prefigurada en las cadenas con que vimos se arrastraba Cuauhtémoc y en la pervivencia de su sangre en el poeta. Como éste es un resultado de la mezcla con la sangre criolla y habla la lengua de los criollos, éstos no tienen que temer ya una ruptura de cadenas violenta o revolucionaria. En suma, este Cuauhtémoc derrotado y redivivo sigue resurgiendo por sí mismo o en otros avatares como san Juan Diego, otorgado a los indios para canalizar sus reclamos por vía de una instancia del reino fuera de este mundo.

EL INDIO EN EL LIMBO



En *El Año Nuevo* los espacios son difusos, indeterminados, nocturnos la mayoría de las veces. Son entornos caóticos que, aunque pudieran prestarse por la manera en que son descritos, a ser un sitio agradable para los personajes, que invitaran al coloquio o al recogimiento como en el capítulo III o los encantadores paisajes nocturnos que los fugitivos lamentaban no poder disfrutar en *The Last...*, no ocurre así. En general, en los textos mexicanos, a diferencia de la mayoría de los entornos que nos presenta Cooper, los paisajes participan decisivamente de las emociones que los personajes viven. Hemos asentado que no pretendemos un determinado grado de "fidelidad" a la realidad, ni pedimos tampoco una acuciosa descripción geográfica o botánica de los alrededores de la ciudad de México, por ejemplo, en el caso de *Netzula*; pero es importante en este sentido ver los contrastes con Cooper porque, a excepción de la parte de vigilia de la "Profecía de Guatimoc", paisajes que hubieran podido ser descritos como los topográficos de *The Last...*, localizables geográficamente y acogedores para el ocultamiento de sitiados o fugitivos, se describen (o no) como puede serlo un paisaje romántico en general. Lacunza y Ortega no desarrollaron la idea, en boga en aquel tiempo, de que la descripción de la pródiga naturaleza mexicana serviría como elemento distintivo de la literatura nacional.

El entusiasmo independentista en México, desde los tiempos del primer imperio, aseguraba que, por las bondades del suelo y del clima, nuestro país podía convertirse en una primera potencia mundial por sus exportaciones de productos naturales; que por la longitud de nuestros litorales, nuestra marina superaría a la inglesa. Fue desde esta época que surgió la idea de que México tenía la forma de un cuerno de la abundancia. Sin embargo, los escritores

que veremos y sus contemporáneos no plasmaron todavía estas impresiones. Sólo encontramos un leve apunte en *La batalla...*:

[...] los bárbaros invasores de un país cuyo único crimen era ser el más privilegiado de la naturaleza. (186)

Fuera de esto y, como veremos, una situación topográfica precisa en la "Profecía...", los paisajes de *El Año Nuevo* no son "nacionales", no van a exhibir ante el lector las bellezas del país (como en Cooper), sino que sirven al narrador para remarcar (no sólo enmarcar) acciones. La característica principal del entorno en que se desarrolla *Netzula* es que está completamente indefinido; es nebuloso y difuso. El lector se queda con la idea de no saber dónde está porque el narrador no sitúa la historia en un sitio específico topográficamente (como sí lo hizo Cooper con el refugio de las cataratas del río Glenn); podía haberse tratado de un paisaje imaginario, pero esto no se explicita ni los sitios se describen:

Ixtlou [...] se había retirado a la cueva de la montaña [...] Netzula le proveía de los alimentos [...] La noche estaba serena; la luna brillaba en toda su luz, i la hija del guerrero caminaba [...] a visitar al héroe: parecía una fantasma que vaga por el campo de la noche [...] se estremecía de oír el ruido de la yerba que movía con sus pasos, i la sombra de los árboles [...] La hermosa se retiró llena de las ideas de la noche [...]

Aunque use artículos determinados (la cueva y la montaña), no se nos inventa un nombre de esa montaña ni del lugar. La indefinición sigue a lo largo de todo el texto (por el campo de la noche). Como lectores, no podemos dejar de preguntarnos si para el caso de los parajes en que situaría su relato el autor-narrador se preguntó quiénes serían los destinatarios; nosotros suponemos que mexicanos del centro de México (exactamente lo que aquellos mismos escritores llamaban también Anáhuac), como nosotros aun a tantos años de distancia. Por eso es que enseguida, como lectores, nos sentimos vacilar en una coordenada de espacio que el narrador no nos ha terminado de establecer, y como la indefinida información que nos da el texto choca con la poca o mucha que

pudiéramos tener sobre el valle de Anáhuac en tiempos de Moctezuma, en este caso la verosimilitud es menos que en *La batalla...*, como veremos después.

El noctambulismo puede tratarse de un lugar común romántico, en este caso mexicano tomado directamente de *Atala*: una doncella india caminando por la noche en el bosque. En *The Last...* la noche es un entorno de huida, de búsqueda de refugio, pero aun en la penumbra se describe detalladamente el entorno y los personajes lamentan su situación por no poderse detener a una actividad contemplativa, que sí hace el narrador. Éste afirma que Netzula "nada veía ni el campo, ni la naturaleza; y su alma estaba absorta [...]", por tanto, el narrador tampoco ve nada para describirnoslo; en este caso, su interiorización en el otro (aquí, "la otra") le está ahorrando la descripción del paisaje, lo cual no tiene como resultado un acierto efectista (como vimos cuando se situó en el lugar de "la otra" e impidió el habla a los españoles) sino una falta de información para el lector.

También pueden venir del romanticismo chateaubriandiano las imágenes de tormenta con su consecuencia de torrentes, peñascos que se desgajan y un indio que bajo la lluvia lleva cargando a una india para salvarla, como en *Atala*. Notemos en esta presencia de lluvia y torrentes, tanto en la novela francesa como en la persecución a las hermanas Munro en *The Last...* y en *Netzula*, que estas fuerzas desatadas de la naturaleza daban cuenta de la grandeza y exuberancia indómita del paisaje americano. Sólo que Cooper lo situaba y lo presumía ante Europa incluso como atractivo turístico (el lector, como el autor, podía ir a ver las cataratas). Podríamos también aventurar en Lacunza la posibilidad de este entorno que se viene abajo por las tormentas como una imagen del mundo indígena que se derrumba por la fuerza de la conquista, y toda la indefinición del espacio, como una resistencia del narrador a fijarse en ese mundo para mostrarlo; sólo le interesa resaltar las acciones heroicas de los personajes. A esto se debería también la falta de detalle en cuanto a la descripción de los españoles y sus acciones.

Los espacios mexicanos se documentaron fielmente tanto en la literatura como en las artes plásticas mucho después, ya cuando Altamirano hablaba de los manglares camino al sureste o, por ejem-

plo, en 1865 en que José María Velasco firmó su cuadro “de contenido histórico y arqueológico” *La caza*, un ejemplo que podríamos ligar con *Netzula* porque lo que esta pintura muestra podría ilustrar las cuevas (que hacemos un esfuerzo en imaginar, al leer el texto), a donde la joven noble mexicana iba a ver a los ancianos. En el cuadro aparecen dos pequeñas figuras de indios,¹ armados con arcos y flechas, persiguiendo un venado. En la parte superior a la derecha de los indios hay, precisamente, una cueva; y “entre las laderas de la cañada se perfila la línea del horizonte que corresponde al gran lago donde Velasco incluyó, idealmente, las pirámides de Tenochtitlan” (Moysén 1997: 20), esto es, el Templo Mayor con sus dos promontorios de Huitzilopochtli y Tlaloc. El plano de la cueva donde se encuentran los indios está lejísimos de Tenochtitlan; así podría haber sido el escenario de las caminatas nocturnas de *Netzula*, pero falta información espacial en el texto. No porque tenga que coincidir “realmente” la distancia del espacio urbano en guerra México-Tenochtitlan con el espacio de las cuevas fuera de la urbe que el narrador ha esbozado; pero quisimos poner este ejemplo pictórico, con una distancia plástica visible pero también históricamente imaginada por un pintor, para demostrar cómo el narrador de *Netzula* no delinea un espacio imaginario y mucho menos topográfico.

Sigamos con la falta de asidero. *Netzula* “conversaba con su madre de la hermosura de los campos”, pero el narrador jamás nos describe uno; las manos de Ogaule “se empaparon en la sangre de los osos”, y Oxfeler se cubría con “una piel de oso sobre sus espaldas”, animales que, aunque hoy casi extintos en México, vivieron desde la latitud de Durango hacia el norte de la República...² ¿Dónde se desarrolla la acción?, tanto en un nivel

¹ Si bien no tan minúsculas como las proporciones de los indios casi absorbidos por el paisaje que nos presentaban algunos pintores de la Hudson River School.

² Alguien podría argumentarme que los habitantes de Ferrería-Chalchihuites (Durango-Zacatecas) tributaban al imperio azteca con capital en Tenochtitlan, y que bien podrían haber enviado entre sus tributos pieles de oso. Precisamente algo así es lo que un lector podría esperar que Lacunza escribiera explícitamente, aunque fuera en partes extraficciones del texto. Cooper, en su caso, investigó y lo hizo.

amplio³ como regional: aunque la situación temporal es un poco más aproximada, al decir “Moctezuma” y su “imperio” se tendría que pensar en la frontera norte de Mesoamérica, y sólo nos queda pensar en Anáhuac, pero ¿en qué parte? ¿Xochimilco, Contreras?, en que pudiera haber “despeñaderos”, “torrentes que se precipitan de la altura”, “precipicios”, peñascos... Incluso ahí, las montañas están muy lejos para que una joven en una noche salvara la distancia desde un lugar habitado, llamémosle semiurbanizado (pues su casa tenía jardín; después del encuentro de los jóvenes, el narrador ya sólo aplica a Oxfeler el epíteto de “el guerrero de los jardines”).

“El día de un combate se aproximaba; y aunque no era éste el que debía decidir la suerte de América [...]”. ¿Es este último el del 13 de agosto? ¿Estamos en Tenochtitlan, dando por sentado que al perderse la capital mexicana se pierde América? ¿Cómo sabían los personajes por anticipado las fechas de los combates, si no estaban cerca del campo de batalla? (aunque ya habíamos visto el caso de la inverosimilitud de que Oxfeler les enviaba “cartas” a los ancianos). Es hasta la parte V de la narración donde se habla de que “Los hijos de la España se han extendido por los campos de Anáhuac [...] el camino que conduce a la mansión del monte de los ancianos, está cada día más peligroso e inseguro”.

En ocasiones se habla del lugar donde se encuentran los ancianos indios como “la cueva de la montaña” (se repite constantemente “la cueva del monte”), “la cabaña del anciano”, “la cabaña del monte”, “choza”. Y Netzula y su madre viven “[...] *bajo* una cabaña solitaria [...]”,⁴ o en una “casa” con jardín; la joven se “coloca” en una “ventana”; nunca se dice “jacal”.⁵ Quizá se deberían haber unificado todos los términos en la utilización de la palabra “cueva”, semejante al refugio final de Atala y Chactas, en el

³ Todo nuestro país, que en el tiempo en que se escribió el texto abarcaba Texas, Nuevo México, California...

⁴ Cursivas mías, pues supongo que la preposición debería ser *en*. En este texto se hallan varios errores gramaticales de este tipo (que producen mucho ruido en el proceso de lectura), como los que gustó de criticar en este primer tomo de *El Año Nuevo el Conde de la Cortina*.

⁵ Como sí se ha llegado a traducir *wigwam*, en España, para *The Last...*

sentido de “guarecerse”, puesto que los ancianos habían huido de los españoles para no ver la destrucción de su pueblo; ¿cómo entonces, en tal situación de apresuramiento, construir una cabaña, que además quedara a la vista de quienes los perseguirían? Si un lector de hoy, con tanta información arqueológica como de la que ya disponemos, no puede confrontar el escenario del texto con el que de Tenochtitlan tiene en su imaginación, pensemos en el desconcierto del primer narratorio de *Netzula*, un habitante del centro de México y contemporáneo al escritor, quien hubiera podido trabajar con materiales históricos, pues la caída de Tenochtitlan estaba perfectamente documentada.

* * *

En *La batalla de Otumba*, por el contrario, el espacio está bien localizado, aunque las descripciones del entorno no son propias ni exclusivas de nuestro país. A pesar de que las coordenadas de tiempo y lugar ya están contenidas en el título (época de la conquista, porque el nombre del lugar tiene, aun para el lector de ese tiempo, resonancias prehispánicas), las descripciones del paisaje del valle de Otumba son las que podrían darse de cualquier campo de batalla y sirven aquí para enfatizar las opiniones del narrador, profundamente ligadas con sentimientos épicos, nuevamente a la manera de Chateaubriand en *Les natchez*.

El sol se hundía en el horizonte: sus rayos iluminaban apenas las cúspides de las montañas, *dándoles un color tan sangriento como el que tenían los llanos que habían sido el teatro de las horribles crueldades de la barbarie española*. Un guerrero marcha silencioso por *un bosque en que reina el silencio de los sepulcros [...] (180)*

Es el sol quien da el color de sangre, como desea el narrador: confabula a la naturaleza con él para que remarque la crueldad española. En cuanto a verosimilitud, efectivamente en Otumba hay llanos, es un valle, pero incluso si se tratara de un paisaje imaginario, el narrador no necesitaría de demasiada precisión porque

en el título dejó bien asentado el lugar. Es por eso que no le preocupa decir de qué bosque se trata, ni cómo es; simplemente, en la Otumba de que puede tener idea el lector sí puede haber un bosque, pero éste no es un escenario acogedor: su silencio sepulcral presagia en lo que va a terminar el personaje que ahí se encuentra. He aquí otros ejemplos de cómo el narrador “describe” haciendo actuar a los elementos del paisaje:

Dijo estas palabras la heroína, dirigiendo la vista hácia un grupo de nubes que, iluminadas por los últimos rayos del sol, undulaban a manera de llamas. (181)

El fuego es aquí presagio de crueldad, muerte, destrucción y barbarie. Pero el papel del sol es ambivalente: se relaciona con sangre, como en la cita anterior, pues Huitzilopochtli, una de las máximas divinidades guerreras de los mexicas, se desangraba y debía ser alimentado con sangre; pero en otros casos, el narrador hace morir al sol rechazado por los españoles, pero heroicamente sacrificado junto a su pueblo:

El sol iluminaba ambos ejércitos, i mientras sus rayos eran rechazados por las bruñidas armaduras de los españoles, iban a encontrar su tumba en los mágicos tornasoles del pavo real que adornaban las frentes de los guerreros de Anáhuac. (187)

Con este “pavo real” el narrador se refiere a un “quetzalli”, palabra que no termina de atreverse a introducir en la narración sino sólo en una nota de pie de página, a la manera de Cooper. Por otra parte, la imagen del sol que lucha al lado de los héroes en una batalla es muy antigua; la encontramos ya en la Biblia (Josué 10: 12-13).

El aire *desencadenado* arranca de la tierra el *encumbrado sabino*, que precipitando enormes rocas, forma ancha fosa por donde se lanzan torrentes de agua *tan irresistibles como el destino*. (182).

El viento, despeñadero, fosa, torrentes irresistibles concretan aquí puntualmente lo que Lacunza prefiguraba sin trazos preci-

sos: la violencia de la conquista que arranca de raíz un “encumbrado sabino”, precisamente el ahuehuete que el Conde de la Cortina reprochaba a Prieto no haber caracterizado con su nombre mexicano. El ahuehuete, que estaba en la cumbre, es derribado por la conquista. La imagen no hubiera podido ser más clara.

La luna que se elevaba sobre *el oriente* esparcía por entre las ramas de los árboles una luz tan *funesta* como la imaginación de un desgraciado [...] una de [las nubes,] *más negra que los proyectos de un malvado*, cubre el astro de la noche [...] (182) [...] sólo Vénus, tan bello como la diosa que le dio el nombre, brilla hácia el oriente trazando el camino que debe recorrer el sol. (185)

El oriente es símbolo de los españoles. La luna está aquí de parte de ellos, en contraposición al heroico sol azteca. El narrador habla aquí de la belleza de Venus en comparación con la diosa grecolatina; pero el astro está situado aquí en el contexto mexicano en cuanto a que era identificado con Quetzalcóatl, el dios que desapareció por el oriente y predijo su regreso por ese mismo punto. Con él fueron confundidos los españoles en un primer momento.

Y aparecen también los demás motivos románticos que veíamos en Lacunza: torrentes, torbellinos, la noche:

[...] los torrentes bajaban destrozando con igual furia la robusta encina i la tierna flor, que acaso estaba destinada a adornar la frente de una doncella. (185)

Marchan ambos ejércitos, i se confunden, como sucede con las masas de dos torbellinos encontrados. (187)

La luna brilló en todo su esplendor [...] *Sin su auxilio* no hubiera podido reunirse a las huestes mejicanas el jefe de ellas (185)

Viene la noche i los vencedores se retiran: no se oye mas que algún quejido de un guerrero moribundo i el triste canto del buho que parece llora este día desgraciado [...] (188)

En esta cita está prefigurado el dicho que perdura hasta hoy: “Cuando el tecolote canta el indio muere”, pero el narrador, como

en casos anteriores, no usó el vocablo mexicano. De todos modos el ave, elemento de la naturaleza, reacciona ante el suceso.

Viene al caso aquí un paréntesis concluyente, por todos los ejemplos anteriores, sobre los espacios difusos y los personajes descontextualizados. Podemos decir que en *Netzula* y *La batalla...* se aprecia una gran falta de arraigo entre personajes y escenarios, tanto físicos como sociales; de ligaduras sólidas y relaciones lógicas entre los personajes mismos. Los narradores dan muchas cosas por sentadas, y a lo largo de nuestra lectura se percibe un vaivén entre exageración romántica y grandilocuencia épica, frente a huecos de silencio. Se caracteriza a los personajes a medias, sin describirlos profundamente; se escatiman los adjetivos. Se bosqueja y apunta, pero no se termina de “pintar”, si empleamos el término a que nos referimos cuando hablamos del exotismo. Nos esforzamos por enriquecer citas, pero no nos decían “lo suficiente” para caracterizar; el narrador corta abruptamente lo que está hablando y enseguida pasa a otra cosa. Si bien estos efectos son producto de una evidente falta de dominio de la técnica por parte de los autores, nosotros podríamos leerlos también como negación y silencio ante páginas dolorosas del pasado: “eso por consabido se calla” reza un dicho popular respecto a algo que avergüenza o es difícil de tratar. La mexicanidad a la que se pretendía otorgar raíces, que por su misma artificialidad (occidentalización) eran endeblés, resultó en un producto inasible e inverosímil.

* * *

En la “Profecía de Guatimoc”, el espacio donde se encuentra el narrador es concreto, “real” (Chapultepec, su lago), y está descrito con detalle. Sólo se permite la licencia del náhuatl en este topónimo y en el nombre del rey quizá por la misma razón que los poetas estadounidenses: la poesía, por la rima, integraba más difícilmente palabras indígenas o, en el caso mexicano, vocablos híbridos con la lengua de sustrato: al igual que Prieto y Ortega, Rodríguez no dice “ahuehuetes” sino “Los corpulentos árboles ancianos,/ en cuya frente mil siglos reposan,/ sus canas venerables conmovian [...]” Describe el lugar como hermoso, pero sobre

todo, pacífico: menciona lobos, cordero y toro.⁶ El narrador manejará un fuerte contraste entre la quietud de este paisaje inicial frente al apocalíptico con que se abre y se cierra la visión.

Vimos que en la "Profecía..." es precisamente el entorno lo que provoca dicha visión, por tratarse Chapultepec de un lugar tan importante para el México prehispánico. Es acogedor, gracias a un motivo romántico que en este caso no es agresivo: el silencio nocturno es dulce y sublime, el rayo de luna es grato y halaga. Pero aquí la naturaleza cambia como cambia el sentimiento de la voz del poeta: cuando se asusta, "[...] los campos,/ los árboles, las aves, la natura/ la natura parece agonizante" y queda detenida en un silencio propicio para que hable un ser de ultratumba, y entonces el paisaje topográfico desaparece y se entra a un espacio de sueño que al narrador no le importa ya describir, sino su encuentro con Guatimoc.

Cuando el espectro ha terminado de lanzar su profecía, el espacio cambia súbita y atterradoramente: el cielo se cruza de llamas, humo, brasas; imperan los colores rojos y negros... El fantasma del rey azteca va a regresar a un lugar que tiene similitud con el Hades pagano o una visión apocalíptica, pero no hace pensar en el infierno, pues tanto el poeta como las palabras mismas del rey han demostrado que no es un condenado, no sufre; simplemente, pertenece a otro mundo. El narrador despierta sobre la yerba de Chapultepec (nuevamente sitúa en un espacio topográfico), rodeado por un lugar más hermoso que donde se acostó, todo lleno de símbolos de renovación: el sol es padre tierno que da vida, los árboles saludan; "Todo respira juventud risueña,/ [...] todo a gozar convida". La sensación vivida ha invitado al narrador a luchar por su entorno, por el lugar en que se halla, por su país; a dejar atrás las reflexiones funestas sobre sus fracasos, en las cuales se sumía antes de que le hablara el espectro.

⁶ Estos animales juntos evocan la profecía de Isaías (11: 6-8, que no debe haber sido ajena a Rodríguez Galván), tan reproducida en la pintura estadounidense del periodo por ser símbolo de paz. En estas representaciones se incluían indios en convivencia armónica con los colonos.

Conclusiones

COINCIDENCIAS. UTILIZACIÓN DE LAS IMÁGENES
CREADAS CON FINES DE AFIRMACIÓN NACIONALISTA

El tertium comparationis no es un dato inmediato.

Douwe W. Fokkema (1984)



La relectura de *The Last of the Mohicans* de James Fenimore Cooper y *Netzula, La batalla de Otumba* y la "Profecía de Guatimoc" de José María Lacunza, Eulalio María Ortega e Ignacio Rodríguez Galván, respectivamente, nos llevó a indagar el tratamiento literario que se daba a cierto fundamento común que percibíamos en los textos. Gracias a la perspectiva comparativa, emergían elementos tales como las descripciones de los personajes indios o los problemas de verbalización por medio de los cuales se caracterizaba al indio como "el otro", la inclusión de léxico proveniente de lenguas indígenas, las manifestaciones extraficcionesales en que se hacía explícita la génesis e incluso las motivaciones para publicar los textos, la selección de historias y anécdotas, en fin, recursos literarios para delinear un motivo cuya selección respondía a las necesidades socioculturales de los entornos en que los escritores estaban inmersos. La pregunta que surgía era ¿de qué manera la inclusión o el tratamiento de determinado recurso literario responde o se inserta en la ideología nacionalista imperante en los entornos espaciotemporales de los textos en ambos países? El principio de comparación fue, entonces, el nacionalismo incipiente.

El objeto que analizamos en los textos nos llevaba constantemente al peligro de caer fuera de ellos, pues en general, al buscar información literaria sobre el indio encontramos críticas basadas

en indignación, nostalgia o ansia sentimental de "diálogo" con la otra cultura.¹ No tuvimos la intención de emitir interpretaciones que no tuvieran una base textual. Hablamos del camino que seguimos para ceñir el espacio, sobre todo temporal, que delimitara nuestro corpus; y fue concentrándonos en nuestro principio de comparación que encontramos ciertas coincidencias en el tratamiento literario del motivo del indio, a pesar de las diferencias socioculturales entre los escritores de los dos países. Recapitulemos acerca de éstas.

Después de otra confrontación armada, Estados Unidos había librado con éxito su segunda guerra de independencia (revolución que había sido alentada con ideas de la ilustración francesa). A la par de la consolidación política, de la estabilidad de la burguesía terrateniente (a la cual perteneció el escritor que estudiamos) y la búsqueda de expansión territorial, había un ánimo de nacionalismo exaltado que se manifestaba en la representación de las instituciones democráticas, en las artes, en la ciencia, en la lingüística; imperaba el deseo de distinguirse de Inglaterra pero, al mismo tiempo, de que las expresiones estadounidenses, en todos los órdenes, fueran tan valiosas como las europeas. Con la conciencia de la asimilación de la cultura heredada, el artista americano crearía una obra distinta, propia de su nación gracias a los elementos americanos que en ella introdujera. La motivación de Cooper para iniciar su carrera literaria fue competir con la literatura inglesa importada. Estaba convencido de que podía producir novelas americanas de mejor calidad que las europeas. Se inició con aventuras transoceánicas de heroicos novoiñgleses que buscaban su in-

¹ Es justamente en este punto donde nos pusimos el freno frente a los enfoques indigenistas mexicanos en el sentido de defensa del indio, o de las cruzadas por el rescate de su literatura y cultura en general (los colegas que, solícitos y sugereentes, nos daban para "comparar" antologías de relatos cosmogónicos mexicanos contemporáneos, o de poesía actual escrita por autores salidos de reservaciones estadounidenses, animándonos a que estudios como el nuestro "rescaten" o "den a conocer el pensamiento y la situación de injusticia que viven los indígenas"). Las publicaciones que en su contenido dejan a un lado la rigurosidad pero que pretenden ostentarla abundan. Véanse, como mínimo ejemplo, obras del antropólogo Jack Weatherford 1990, 1992.

dependencia. Pero obtuvo el éxito de manera constante al introducir un elemento de mayor "americanidad": el indio, como actor dentro de un hecho histórico heroico (para responder a los europeos que aseguraban que en América no había "anales"), y como personaje concebido dentro del paisaje americano.

Algo similar se les ocurrió a los escritores de Letrán. México acababa de rechazar un intento de reconquista, por lo cual se desató euforia antihispánica. En primera instancia se pensó en un imperio mexicano como solución a la inestabilidad y devastación que el país arrastraba a causa de la larga lucha por la independencia; el antihispanismo y la idea del imperio como restauración del azteca exacerbaron el nacionalismo postindependiente. Se tardó mucho en establecer relaciones diplomáticas con Europa. La permanente falta de estabilidad política no unía a las elites ilustradas respecto a los modelos de país que debían seguir para construir el nuestro; pero por lo general aceptaban la asimilación de la cultura occidental por vía francesa, gracias al nacionalismo heredado de los criollos novohispanos ilustrados. El antihispanismo llevó a rechazar el culteranismo y mucho del barroco; pero de éste se aceptó lo que llevaba de elemento indígena y éste, desde el periodo del imperio de Iturbide, empezó a ser retomado como símbolo de la nueva nación. Las artes, primero populares y luego oficiales, comenzaron a incluir motivos indios. La literatura, una vez que en la Academia de Letrán empezó a ser concebida como "mexicana", incluyó también al indio como personaje principal, así como episodios de la conquista ficticios o tomados de lo que se llamaría historia patria, asumiendo los letranenses que ésta se iniciaba con el México prehispánico.

Las ideas de distinguirse de las producciones literarias de las metrópolis, pero al mismo tiempo, producir literatura que fuera equivalente a aquéllas en calidad y digna de inscribirse en sus cánones, fueron muy importantes a la hora de introducir ese elemento autóctono, el indio, pues si bien, como supuesto distintivo de la realidad americana, fue investido de características particulares de situaciones locales (detalles como el *scalping*, énfasis en las prácticas guerreras de los malos salvajes vividas por los colonos o mención de los sacrificios humanos), el motivo fue recreado integrando di-

chas particularidades a la imagen del bueno o mal salvaje que provenía de la tradición occidental, además de que recibió atributos de héroes literarios occidentales.

Los escritores de ambos países eligieron episodios históricos a los cuales revistieron de anécdotas ficcionales, o en el caso de Lacunza, un relato ficcional situado en un tiempo determinado, y Rodríguez Galván, una evocación lírico-épica con la revaloración y proyección en el tiempo de un personaje histórico; pero todos coincidieron en la situación del motivo del indio en hechos decisivos para la historia de la colonización y conquista. Sus propuestas literarias dejaron asentado que las nuevas nacionalidades tenían sus bases en actos fundacionales como la lucha por la tierra y el establecimiento de la identidad estadounidense en la difícil convivencia entre la diversidad, o la lucha contra invasores cuya barbarie no les hacía comprender la debilidad física y mucho menos la diferencia equivalente, de la cual se haría resaltar el valor y el heroísmo del vencido, cualidades que se equipararían con las del mexicano actual.

Respecto a los textos extraficcionales, además de la coincidencia entre Cooper y Ortega, en cuanto a la selección de un episodio histórico "real" alrededor del cual la trama ficcional serviría para resaltar la heroicidad de la raza indígena caída, ambos escritores recurrieron al reforzamiento de la verosimilitud del episodio por medio del uso de notas explicativas que contribuyeron al nacionalismo de los textos pues por medio de ellas el lector, extranjero o no, adquiriría información, supuestamente precisa en virtud de la autoridad de que se investía el narrador-autor, sobre geografía, particularidades léxicas o historia propios del país. Respecto a otros elementos extraficcionales, los epígrafes, importantísimos en Cooper e incluido uno en Rodríguez Galván, relacionan los textos americanos con toda una tradición literaria europea no sólo de sus metrópolis sino también clásica, reclamando así para la nueva literatura una dignidad equivalente.

A pesar de la enorme diferencia cultural y civilizacional entre los pueblos indígenas que encontramos en estos textos, mohicanos y aztecas, los narradores no se ocupan del indio histórico "real" sino que lo crean a través de descripciones que coinci-

den en su idealización, lo que viene a constituir un retrato generalizado del indio histórico. La selección del tipo de indio que debía aparecer como personaje protagónico al surgir las literaturas nacionales de ambos países coincide también, porque en los cuatro textos se trata de príncipes de real estirpe, nobles y guerreros de los más altos grados. Ésta es otra de las muestras de que los relatos están emparentados con la épica: sólo aparecen como personajes principales los seres humanos más grandes, cuyas aventuras merecen narrarse; no hay amores entre Uncas y alguna doncella hurona o una humilde hija de colono blanco, Xóchitl y Netzula son prometidas de nobles guerreros, Magua es un jefe entre los de su nación, Cihuacatzin alterna con Cuauhtémoc y al poeta no se le ocurre evocar al macehual que haya plantado los ahuehuetes de Chapultepec. Los escritores de que hablamos son responsables de que los indios que entraron a nuestras literaturas fueran grandes príncipes, bellos para su raza, fuertes, de formas hercúleas y acinturados (equivalentes a Paris o Héctor), ataviados con pintura distintiva de su realeza, un tocado especial, plumas ricas, joyas o tilma recamada en oro. Tales hermosos indios nobles y príncipes en todos los casos han muerto o tienen que morir, y las circunstancias de su muerte son caballerizas o heroicas en batalla, dentro de los cánones occidentales (defendiendo a la amada, a la nación o enarbolando el lábaro patrio). Estas imágenes han sobrevivido hasta nuestros días, tanto en manifestaciones artísticas como de la cultura popular. Por lo tanto, estos escritores no dieron entrada a un personaje en el cual se pudiera identificar al indio vivo, ni siquiera en el que hiciera el papel de mal salvaje (ya vimos que Magua es un jefe entre los de su nación, y en los textos mexicanos no aparecen malos salvajes).

La belleza o nobleza de estos indios, por cuya desaparición estos textos podrían haber sido tomados como un "lamento", han sido consideradas por algunos investigadores como invenciones para disimular los apetitos e intereses desbocados de los europeos (Ortega y Medina 1987: 9), quienes ya en el periodo que analizamos habían sido sustituidos por blancos nacidos en Estados Unidos o criollos y mestizos mexicanos. En las introducciones sociohistóricas, así como gracias a algunos de los datos biográficos de los escrito-

res, pudimos apreciar que la inscripción de sus obras en la corriente nacionalista respondió a la conciencia por parte de las elites culturales de la heterogeneidad de los grupos sociales, por lo cual los autores se sumaron a la creencia en la necesidad de que el grupo a que pertenecían debería colaborar para completar la colonización por medio de la expansión y la consecuente ocupación de tierras de indios, en el caso estadounidense, o se buscara la asimilación y el progreso (mediante el mestizaje y la difusión de la cultura oficial) y así, entre otras cosas, mantener unido al país y repeler las invasiones extranjeras. De esta manera, el buen salvaje quedó representado en retratos de seres susceptibles de ser civilizados, o un residuo de estadios anteriores de la sociedad que, lamentablemente quizá, tenía que desaparecer. Y el mal salvaje, si no era civilizado, debía ser destruido, puesto que su presencia a medio asimilar no podía ser tolerada para convivir entre la sociedad mayoritaria dominante.

El indio vivo fue considerado, en ambos países un mal salvaje. Hay un empleo ilustrativo de esto, si bien posterior, curioso porque entró al canon mexicano: Altamirano, un indio, utilizaría el pseudónimo "Nick" para arremeter contra los indios vivos; es una muestra de "la otra escritura", un "otro" antes descrito que se ha vuelto escritor (cfr. M. Rall 1996).

Resumamos las coincidencias. La cultura estadounidense de exportación, o la mexicana oficial y establecida por medio de la educación y el régimen político, a fuerza de querer participar como iguales en el concierto de todas las naciones "modernas", occidentalizaron lo autóctono o incivilizado. A partir de realidades socioculturales muy distintas, se coincidía en anhelos de distinción pero equivalencia culturales; en el nacionalismo como ideología que serviría para dar forma concreta a esos anhelos; en que el indio era un motivo artístico y literario ad hoc nacionalista. Y, aunque su tratamiento en los textos tuvo determinadas diferencias, tendría como resultado la justificación o recomendación de su desaparición o asimilación por medio del progreso, en ambos casos.

Conclusiones

DIVERGENCIAS. EL DESTINO DE LOS TEXTOS

Las comparaciones son más provocadoras cuando hay verdaderas diferencias entre ellas; por ejemplo, diferencia cualitativa. La comparación intercultural es más apasionante todavía; éstas son las más interesantes de la literatura comparada.

Earl Miner, "Estudios comparados interculturales" (1993)



uestras reflexiones se ocuparon de algunos de los aspectos decimonónicos de la enunciación adjetiva "el buen salvaje", que aún tiene eco en la cultura occidental, y por medio de la cual se sigue generalizando al utilizar una conceptualización tan amplia como civilización y salvajismo. Fue en el siglo XIX cuando surgió otra tendencia, paralela a las que hemos visto, para tratar literariamente al salvaje, a la cual no se hizo mucho caso: el ser humano no debe basarse en la apariencia exterior o física del otro para juzgar su espíritu.¹ Pero en los ejemplos estudiados algo de lo más importante es la creación de esta apariencia. Las maneras en que se describiera al otro son una confirmación de la diferencia y la distancia impuesta por los yo emisores. La proyección de éstos en el otro es en función de temor hacia él y de necesidad de que sucumbiera, en el caso de Estados Unidos, y en nuestro país, el otro es un héroe al que se hace víctima y con quien hay que identificarse. Recapitulemos algunas particularidades.

La visión del indio como "el otro", en Cooper, es muy clara. La novela que nos ocupa es un reconocimiento de la diversidad, no sólo entre narrador blanco y personajes indígenas, sino entre las naciones indias, entre cada una de las nacionalidades europeas

¹ Preconizada por la literatura inglesa por medio de *Frankenstein*, publicado en 1818, como bien nos recuerda Bartra (1997: 202).

y la nueva nacionalidad del novoiñglés que prefigura al estadounidense; diferencias ejemplificadas perfectamente, en lo que a nuestro trabajo concierne, mediante la afirmación explícita por parte del narrador de la necesidad de nominalización por su parte y de comunicación entre personajes que manejan diferentes lenguas. El primer nivel de diferencia es el más aparente, blancos e indios. Para el narrador ellos, "los otros", son "themselves"; sus naciones son incontables, por lo cual parte de su esencia permanece en el misterio; son "communities, or tribes, into which this race of beings was subdivided".

En la mayoría de los casos el narrador de la ficción es un omnisciente tradicional que se asume como blanco, y hace una gran distinción entre "los otros": los buenos salvajes (los mohicanos) y el malo (Magua y los hurones). Esto se hace manifiesto cuando se cambia de estrategia narrativa para dar voz al indio, según sea éste bueno o malo. Los buenos, como por ejemplo Uncas, hablan mínimamente, y sólo al ser interpelados por un blanco (Hawkeye la mayoría de las veces, o Munro), en cuyo caso éste establece una relación lingüística de superioridad. No saben hablar inglés aunque lo entienden. Del otro buen salvaje pero con menor grado de civilización, Chingachgook, el filósofo desnudo y salvaje artificial² surgido de la tradición europea, recibimos por parte del narrador una "traducción" al inglés de lo que éste le permite hablar en delaware sólo con un interlocutor blanco (Hawkeye) que también sabe hablar delaware: el blanco, también en este caso, detenta la superioridad lingüística porque domina las dos lenguas. En la actualidad, para Barker y Sabin (1996) hubiera sido insultante incluir una "voz del pueblo mohicano" en su estudio sobre la novela; pero el narrador de Cooper se arroga la facultad de saber cómo piensan los indios e incluye "traducciones" literales de sus diálogos, a pesar de haber confesado su posición privilegiada de omnisciente además de que esos personajes constituyen su otredad.

Pero Magua, el mal salvaje, además de su lengua habla inglés y francés, y el narrador nos lo presenta tanto en estilo directo

² Concepto que creemos debe integrarse a partir de Bartra 1997.

como en lo que intuye deben ser sus arengas de oratoria guerrera. El narrador otorga al mal salvaje un poder del habla superior, que en sus manos es un arma de traición y engaño que la civilización misma le ha otorgado, tan nociva como otros de sus agentes corruptores: el alcohol y la ambición de riqueza material. Cooper equipara al mal salvaje con Shylock; nosotros, con una especie de "Malinche masculino", o el famoso y despreciado en México "indio ladino" que, además de su lengua, habla español (se trata, en realidad, de un mestizo, y se vale de las dos lenguas que sabe para engañar tanto a blancos como a indios). Magua y sus hurones, con las soberbias escenas de la matanza en el fuerte, responden al *blood thirsty savage*, resultado de la experiencia práctica en Estados Unidos del colonizador anglosajón, que amplió y completó la imagen del mal salvaje traída de Europa.

En México, la situación del otro para los escritores estudiados es un poco más complicada, por el problema del mestizaje. El narrador de Lacunza es un omnisciente tradicional que se sitúa como perteneciente al universo indio; como la situación que de éste nos ofrece es completamente occidental (nobleza, amor caballeresco, por poner dos ejemplos), el narrador se asume también como "indio". Por eso es que éste no es un "otro" para el narrador. Al tomar partido por los vencidos hay una inclinación hacia el "punto de vista" de éstos, por lo cual aparece algún punto climático en que se adopta la posición de la protagonista india y se silencia a los españoles (que en este texto son "los otros"), pues el narrador no transmite el significado de lo que hablan y así les quita uno de los mayores atributos civilizatorios: la lengua. Se ha dado una paradoja: al construir la imagen del indio se ha reflejado la del propio yo occidental, envolviéndola en características que supuestamente pertenecen al indio; y luego se pretende asumir el punto de vista de éste que viene a ser, al fin y al cabo, el del mismo blanco de ascendencia europea. La dicotomía civilización/barbarie en México se trastoca, y los indios adquieren la nobleza de la civilización occidental mientras que la barbarie queda ejemplificada con las acciones que los españoles emprenden para la conquista; no se trata aquí de salvajes, sino de bárbaros. El yo, en los casos mexicanos, asume que el indio tuvo un grado de civilización distinto, pero

equivalente, al de los europeos. No se podía juzgar a los indios con criterios de barbarie porque éstos realizaban sus rituales ignorantes de la "verdadera religión".

El narrador de Ortega lleva esto más allá. Se coloca en la perspectiva del héroe indio, y justifica por la "barbarie castellana" los sangrientos deseos de venganza que éste busca emprender, así como sus prácticas sacrificiales idolátricas por su semejanza y equivalencia con las de la antigüedad grecolatina.

Hay varios "otros" en Rodríguez Galván, y en esto radica mucho de su mayor visión literaria que sus dos colegas letranenses. El yo del poeta-narrador, que trasciende el lirismo hasta remontarse a las fronteras de la épica por haber tocado a un héroe como Cuauhtémoc, no se asume como indio (no lo consideramos protoindigenista, como alguien ha aventurado),³ ni como español. Tampoco como mestizo, contrariamente a las interpretaciones que ha hecho la crítica mestizofilica,⁴ que ha buscado esto más allá del texto. Cuando más, el narrador es un mexicano, sin filiación racial; y sabemos esto porque el señor azteca a quien el poeta invoca se refiere a los mexicanos como "tu" pueblo. Nunca se dice que se trate del pueblo de "tus antepasados", ni se habla de su sangre heredada, mucho menos de pureza de sangre como las de anglosajones y mohicanos en *The Last...* Sin embargo, y adelantándonos un poco a la trascendencia literaria de este texto, en otro tan decisivo e importante como lo es para la cultura mexicana

³ Existe una interesante lectura "paralela" sobre el paisaje en la "Profecía..." y "Las sombras", de José María Heredia, realizada por el Dr. Alejandro González Acosta: "Dos actitudes en la visión del paisaje histórico: José María Heredia e Ignacio Rodríguez Galván. Una lectura paralela" (en "Prólogo" a Rodríguez Galván 1994: CLXXXI-CXCI). Coincido con él en la mayoría de sus opiniones respecto a la "Profecía...", pero quisiera hacer notar alguna de sus afirmaciones que considero rebasa el texto literario mismo, como hacer de "Galván un a veces pasado por alto precursor del indigenismo contemporáneo". Aventura posibilidades de influencia por amistad entre los dos poetas, retrabajo del texto cubano por parte del mexicano, pone énfasis en la xenofobia y no ahonda en el problema lexicológico y lingüístico, como nos hubiera gustado por ser el crítico cubano académico correspondiente de la Real Academia Española.

⁴ He encontrado el término más bien aplicado a las ciencias sociales, por ejemplo, en Basave Benítez (1993).

posterior el Intermedio “Cuauhtémoc” de la *Suave patria* de López Velarde, si se prefirió ver a Cuauhtémoc como “abuelo” que imanta al idioma del blanco (2000: 267). Por tanto, en el imaginario mexicano posterior el rey azteca se tiene como antepasado y no importa que ya no hablemos su lengua, puesto que la grandeza del héroe es tanta que será la lengua extraña la que lo alabe.

El rey indio de *La profecía...* es un “otro” al que se admira, y éste manifiesta su diferencia mediante la distancia lingüística: tal parece que nada lo une con el mexicano actual, pues éste ha perdido la lengua de los aztecas. El poeta-narrador pasa a ser un descriptor de la visión, pues el aparecido es quien se convierte en un ser onmisciente al juzgar el pasado y profetizar, gracias a lo cual planteará al poeta la calidad de los demás “otros”.

Los primeros “otros” bárbaros son los españoles, pero no sólo por la descripción de las huellas del tormento infligido a Cuauhtémoc, que en este caso pasan intactas al imaginario mexicano posterior, del que ponemos como ejemplo nuevamente a López Velarde:

[...] el victorial
zócalo de cenizas de tus plantas.
[...] en que se fragua
todo lo que sufriste (2000: 267-268).

Los españoles son más “bárbaros” por el recuerdo de sus crueldades de conquista, las cuales se prefieren ante los males emprendidos por “otros” peores: los españoles que intentaron la reconquista, los tiranos mexicanos actuales, los franceses, ingleses y estadounidenses intervencionistas. Así, en la “Profecía de Guatimoc” la dicotomía yo/otros no sólo es trastocada, sino que adquiere multiplicidad con base en una raíz histórica de búsqueda de identidad pero en la cual el yo que tiene ya la nueva nacionalidad mexicana no se queda estático a lamentarse por lo perdido, que ya no es suyo, sino que queda alerta contra la amenaza actual de los diversos “otros”.

La diferencia no sólo con respecto al otro, sino del nuevo universo comparado con el de los ancestros europeos se haría tam-

bién manifiesta en estos textos en el nivel léxico, y de manera muy distinta en los dos países. La preocupación lingüística de Cooper es constante a lo largo de esta novela, así como era una preocupación cultural para los intelectuales de su tiempo. Al haber intentado caracterizar la forma de expresión de los indígenas (se ha afirmado que en *The Last...* incluye su propuesta más compleja para ello —Simpson 1986: 179—), e introducir palabras en lengua indígena como neologismos, Cooper plantea la distinción del otro al mismo tiempo que la penetración de elementos culturales de éste en la lengua inglesa que daban particularidad al inglés americano. Una de las ironías de la colonización es que la idea de nombrar con palabras indígenas apareció, por lo general, cuando estos pueblos ya habían sido desplazados o exterminados (Simpson 1986: 121), caso en el que se encuentra este escritor. Estas inclusiones son parte de la originalidad e importancia del texto, independientemente de que un escritor como Joseph Conrad disculpara los descuidos en que incurren los argumentos o el estilo de Cooper diciendo que le había tocado escribir “before the great American language was born”. De cualquier manera, este autor fue uno de los padres fundadores que pondrían una primera piedra para los cimientos de ese lenguaje.

Por el contrario, los escritores mexicanos no investigaron sobre las lenguas indígenas en las numerosas fuentes documentales de que disponían, ni siquiera en las gramáticas y vocabularios que los misioneros habían legado. No investigaron tampoco con hablantes vivos, a pesar de que en México se contaba entonces con ellos, como aún hoy. Quizá en algunos autores, por su postura política, puede haber existido cierta reticencia hacia que la mayoría de las fuentes eran coloniales. Tuvieron alguna intuición, como Ortega (quien pone un solo pie de página, inexacto por cierto), de que deberían haber incluido nahuatlismos en sus textos, para efectos de verosimilitud; poco después se arrepentirían de no haber profundizado en su conciencia lingüística. Guillermo Prieto, otro escritor letranense, afirma que, de 1822 a 1835 aproximadamente, en la Arcadia mexicana “no había objeto sólido; no se pensó, por ejemplo, en la creación de un diccionario que pudiera llamarse mexicano, en donde constase la significación de muchas pala-

bras tomadas del idioma de los aztecas, y que sólo convencionalmente expresan tales ideas, o designan tales objetos" (en Ruedas de la Serna 1996: 116). El mismo Prieto se preguntaba también, en ese texto crítico: ¿cómo o para qué hacer un diccionario mexicano, tipo Webster, si no había antes un lingüista que revisara e integrara los vocabularios de lenguas indígenas ya existentes?

La integración de otro elemento nacionalista, como lo es el paisaje, es también muy divergente en ambos países. El indio, para Cooper, es un elemento que forma parte de la naturaleza, y ésta es descrita pormenorizadamente, ya sean paisajes imaginarios o topográficos, existentes y localizables en la realidad estadounidense, y que el escritor delineó con exactitud y explicó incluso en notas de pie de página para presentarlos ante el lector extranjero, en un alarde nacionalista de exhibición de las bellezas americanas. Por el contrario, los paisajes mexicanos ni siquiera lo son: en Lacunza se trata de un entorno impreciso, sin relación topográfica alguna ni descripción puntual; se transmite una auténtica falta de situación espacial que provoca confusión al lector. Rodríguez Galván, que sitúa su poema en un sitio real, enfatiza la importancia del héroe y de la situación. Pero en los tres casos mexicanos, se da preferencia a proyectar en el entorno emociones del narrador o de personajes; son paisajes librescos, que caen en los lugares comunes de la literatura romántica de la época (tormentas, precipicios, abismos infernales).

Apuntemos hacia la muy diversa trascendencia que tuvieron los textos de ambos países. Lamentablemente para Cooper, y reforzando una idea que hasta muchos años después permanecería, el maestro francés en cuanto al tratamiento del motivo del indígena para todos estos escritores, Chateaubriand, tomaría la presencia de Cooper e Irving en Europa de una manera muy distinta a lo que estos autores estadounidenses hubieran deseado, pues afirmaba en 1840:

No hay en el nuevo continente ni literatura clásica, ni literatura romántica, ni literatura india. En cuanto a la clásica, los americanos carecen de modelos; en cuanto a la romántica, los americanos carecen de Edad Media; en cuanto a la india,

los americanos desprecian a los salvajes y les horrorizan los bosques como una prisión que les estaba destinada. [...] La poesía y la imaginación, patrimonio de un pequeñísimo número de ociosos, se consideran en los Estados Unidos como puerilidades de la primera y de la postrera edad de la vida. [...] En la actualidad, los novelistas americanos Cooper y Washington Irving se han visto obligados a refugiarse en Europa, para encontrar crónicas y un público. La lengua de los grandes escritores de Inglaterra se ha acriollado, provincializado, barbarizado, sin haber ganado nada en energía en medio de la naturaleza virgen; ha habido que hacer catálogos de las expresiones americanas [...] Hoy los graves americanos están boquiabiertos ante una bailarina europea. Conservan su genio industrial, que les lleva a preferir las piletas a los placeres intelectuales (*Memorias de ultratumba* I 1898: 236-239).

Sin embargo, el escultor francés Pierre Jean David hizo un busto de Cooper, y el compositor Hector Berlioz se inspiró en *The Red Rover* para escribir *Le corsaire rouge*; se dice que el estilo y temáticas de Cooper recibieron comentarios elogiosos de sir Walter Scott, Goethe, George Sand, Dumas, Balzac o Thackeray (Snodgrass 1997: 83). Por lo tanto, Cooper triunfó literariamente con la obra de toda una vida; y con *The Last of the Mohicans* fue creada la épica americana⁵ puesto que fue en esta novela, que daba continuidad a la aparición en la literatura estadounidense de sus personajes principales, surgió el héroe "americano".⁶ El indio literario (y teatral, cinematográfico, televisivo, etc.) estadounidense siguió siendo el

⁵ Concepto desarrollado ampliamente en los cursos de la Dra. Rosa Beltrán. Véase de ella *América sin americanismos...* (1996).

⁶ Ejemplificado en el siglo XX desde Tarzán y Superman hasta Indiana Jones, pasando por el que más interesa a nuestros propósitos: El Llanero Solitario, un blanco justiciero acompañado de su fiel ayudante indio "Tonto" (o "Toro", se intentaba adaptar en México, porque el significado en español de este nombre indio —?— irónicamente expresa una deficiencia intelectual y remarca la situación de subordinación y cooperación incondicional con el blanco). Como éstos se pueden añadir ejemplos transculturales al magnífico estudio de la trascendencia de *The Last...* en la cultura popular, hecho por los británicos Barker y Sabin.

Chingachgook de Cooper, el que debe ser "the last", que ha perdido pueblo, familia, que debe perder identidad y, antes de desaparecer, asimilarse y servir al dominador. El Chingachgook de *The Last of the Mohicans* presentaba el origen de un actor social con el cual los blancos se resistirían a convivir, a verlo siquiera: el indio vivo. Es deseable seguir revisando la literatura sobre indios hecha por blancos a la luz de perspectivas lingüísticas o sociocríticas, porque planteamientos como esta subordinación por parte del indio han sido pasados por alto.⁷ Así, por ejemplo, aun en círculos culturales y literarios estadounidenses se tiene la opinión generalizada sobre Henry David Thoreau como un defensor, admirador y amante de las culturas indígenas; es lugar común en su biografía que sus últimos pensamientos fueron para los indios; pero si se revisa el papel de éstos en sus textos bajo otra óptica, partiendo de una obra primigenia como *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, se encuentra al indio forzado a domesticarse, subordinado, colaborador y ayudante del blanco; sin voz a pesar de sus mayores conocimientos del terreno, de la naturaleza y de la vida. Visto con nuestra perspectiva, el indio para Thoreau, el más importante escritor "indianista" inmediatamente posterior a Cooper, no es más que una curiosidad y adorno

⁷ Los británicos Barker y Sabin (1995) y Bird (ed., 1996) hacen un completísimo seguimiento del mito del mohicano que sembró Cooper: en cine desde 1909 hasta *Dances with Wolves*; televisión (incluyendo *Dr. Quinn, Medicine Woman*), caricaturas, comics, teatro, anuncios publicitarios, deportes, monumentos, tarjetas, manifestaciones populares como cortes de pelo y algunos discursos históricos y, en términos muy generales, se llega a la conclusión de que, en mayor o menor medida o en términos suavizados el indio presentado por un blanco es el mismo buen salvaje idealizado (filósofo con penacho, o igual a un héroe blanco; muchas veces, un blanco ex cautivo), mal salvaje derrotado y degradado (mal asimilado) servidor del blanco, incluso llamado "Indian Tom"; o mal salvaje guerrero sediento de sangre, todos herederos de la tradición literaria del siglo XIX. Si se trata del primero y el tercero en contextos históricos, aunque para ocuparse del indio se utilicen nuevos discursos como el de la corrección política, el resultado es el mismo pero simplemente suavizado, además de que situar el nuevo discurso en un contexto histórico tiene como resultado una impresión de inverosimilitud y rechazo para el espectador actual; uno de los mejores ejemplos que de esto da Bird son los indios y el ex cautivo de *Dr. Quinn*...

costumbrista; como en Cooper, el indio es un habitante más de la naturaleza americana como puede serlo un búfalo, no un dominador de ella, no un igual, como el hombre blanco.

Al releer comparativamente junto a *The Last...*, *Netzula* y *La batalla...*, se corre el riesgo de olvidarnos del motivo nacionalista para ubicar estos últimos textos en sus evidentes deficiencias de estilo, técnicas o recursos, mismas que a lo largo del análisis no tratamos como tales porque no es a eso a lo que va encaminado el enfoque comparativo en este estudio. Tampoco se trata de "revalorar" a Lacunza, por ejemplo; pero sí pretendimos, a través de conocer el tratamiento que da a un motivo literario nacionalista por excelencia, situarlo como uno de los iniciadores de la literatura nacional mexicana. "Para quien no ha obtenido satisfacción estética, cualquier otro tipo de investigación literaria no tiene validez" (Simpson 1986: 10); a la luz de la perspectiva comparativa contemporánea, creemos que dicha satisfacción se encuentra también en la lectura de textos no canónicos en los cuales se descubren elementos como los que hemos venido observando. A juzgar por la historiografía literaria mexicana, las citadas novelas cortas no tuvieron trascendencia; pero hemos visto que en los explícitos objetivos de *El Año Nuevo* y en los textos mismos se inscriben las ideas culturales, literarias y estéticas que marcarían el rumbo a seguir de escritores mexicanos posteriores. Por la circunstancia sociopolítica de su momento, no podemos exigir una trascendencia de los dos primeros a toda la literatura de habla hispana pero, por otras condiciones (sobre todo editoriales y biográficas) la obra de Rodríguez Galván la tuvo medianamente. Reflexionemos sobre algunos detalles al respecto.

Por la importancia política y social que tuvo la publicación del maestro Altamirano, correctamente titulada *El Renacimiento*, que durante la república restaurada llamó a la concordia a escritores de tendencias políticas opuestas, se olvida el nacimiento de la literatura nacional: *El Año Nuevo*, donde también departieron en paz literaria artistas afiliados no sólo a escuelas estéticas divergentes, sino con posturas ideológicas contrarias; pensemos, simplemente, en Pesado y El Nígrumante. Contados son los críticos que llaman la atención sobre este olvido, como Carballo, quien da la paterni-

dad de la tesis de la literatura nacional a los letranistas y a Altamirano sólo el crédito de haberla desarrollado y, si bien se afirma que “*El Año Nuevo* fue la primera publicación en México que dio a conocer narraciones que ocurren en el México indígena” (Carballo 1991: 303), no se ha ahondado en que es probable que estas narraciones y sus autores se hayan olvidado, pero no las imágenes que de esos indígenas crearon; y se habla en general de “narraciones”, sin recordar que en una de ellas fue introducido Cuauhtémoc como personaje y se descontextualiza nada menos que la “Profecía...”, extrayéndola de *El Año Nuevo* y tratándola como un poema suelto de Rodríguez Galván (quizá porque se ha dado a conocer más bien formando parte de antologías). El mismo crítico advierte que donde mejor se aprecia la aplicación de la tesis de la creación de la literatura nacional es en la prosa narrativa (303).

Prácticamente todos los escritores importantes de su tiempo no sólo conocieron *El Año Nuevo*, sino que colaboraron en él y tomaron a esta publicación y a la Academia de Letrán como punto de partida para publicar en otras revistas literarias y periódicos. La segunda época de *El Año Nuevo* no lo es tal, sino un título que su nuevo editor, Manuel Payno, puso como homenaje a los editores de la publicación de Letrán, pues en realidad la de Payno se llamaba *Presente amistoso dedicado a las señoritas mejicanas*. Pongamos un ejemplo de esta trascendencia con el nacionalismo que estamos tratando. No es casual que unas líneas de *La batalla...* como

“[...] i aun cuando no quede un mejicano, las rocas de Anáhuac se precipitarán sobre los malvados sin hallarse ni aun el lugar de sus tumbas, i borrándose hasta la memoria de su existencia” (182)

prefiguraran versos del Himno Nacional, como:

Y sus templos, palacios y torres
Se derrumben con hórrido estruendo,
Y sus ruinas existan diciendo
“¡De mil héroes la patria aquí fue!”

Ese tipo de nacionalismo fue impuesto por Letrán para quedarse, aunque la hispanofobia mostrada en Lacunza y Ortega no duró mucho en nuestra literatura; como vimos, ni el mismo Rodríguez Galván fue partícipe de ella. En la época de *El Renacimiento* se reanudaron relaciones culturales y literarias con España bastante cordiales (de Estados Unidos con Inglaterra siempre hubo, y uno de sus mayores promotores fue el mismo Cooper), y muchos fueron los escritores españoles que vinieron en una especie de misiones culturales, como Zorrilla. Durante el mismo siglo XIX Juan de Dios Peza llegó a escribir:

y entre tus dones heredé tu lengua
y nunca la usaré para insultarte.⁸

Cuauhtémoc como héroe romántico es también resultado de *El Año Nuevo*. El que Ortega lo haya elegido en sustitución del histórico real (que era Cuicuilhuac) como personaje incidental de *La batalla de Otumba* tuvo consecuencias que el autor no imaginó; en ese texto, el último emperador azteca estaba en germen como el héroe literario, artístico y cultural que ya lleva dos siglos. Tenía entonces, ya en 1836, una proyección profundamente nacionalista. Su inclusión en dicha novela es quizá su aparición en la literatura de México.

Son muy interesantes los avatares críticos que tuvo que sortear "la obra maestra del romanticismo mexicano" para llegar a la posteridad.

"[...] contigo tal vez la tu Memoria
expirará en tu lecho." (68)

⁸ Poema "México y España". Trae la siguiente dedicatoria y nota: "A mi hija María nacida en Madrid el 9 de agosto de 1878" "No pertenece a *Cantos del hogar*, pero se incluye por encargo especial del autor, testimonio de lo que le inspira esa tierra". Nosotros incluimos a Peza porque nos sorprende que, de manera contradictoria, este poeta decimonónico perteneciente a la elite conservadora, aristócrata y europeizante tuvo un gran arraigo popular (y es en el imaginario popular, suponemos, donde podría haber trascendido algo en contra de España) hasta ya bien entrado el siglo XX, lo cual es muestra de que el antihispanismo tenía un buen tiempo de haber desaparecido. Véase Peza 1904.

Auguraba Cuauhtémoc al poeta de la “Profecía de Guatimoc”, lo cual no se cumplió, en contradicción quizá con otras de sus predicciones. Podríamos aventurar que entre las razones de que los dos primeros escritores mexicanos que analizamos estén fuera del canon de la historia de la literatura mexicana es que lucharon por la causa imperialista.⁹ Si bien podrían haber sido excluidos de este canon a causa de la baja calidad o cantidad de su obra literaria, podrían haberse conservado siquiera en el sentido de iniciadores, pero no fue así; Lacunza incluso se confundió durante muchos años con José María Lafragua, y fue a éste a quien se dio el crédito de *Netzula*.

La temática colonial y nacionalista que desarrolló Rodríguez Galván en su obra dramática le dio celebridad y prestigio en vida. Su muerte prematura ratificó su aura romántica de “malogrado poeta”, lo cual contribuyó a valorar y editar convenientemente sus obras completas, tres veces en el siglo XIX, “una situación fuera de lo común para la historia editorial de los poetas nacionales en el siglo” según bien dice Tola (1994: XXV). Aun así, entre sus mismos contemporáneos estuvieron sus detractores: el otrora apasionado y exaltado Ortega, el autor de *La batalla...* y compañero en Letrán de Rodríguez Galván, escribiría sobre la obra de éste quince años después de publicada la “Profecía...”, en 1855:

[...] un gusto más castigado que [Rodríguez] habría adquirido con el tiempo, habría reducido [su afición a las expresiones pintorescas y giros atrevidos] a sus justos límites, despojándola de las apariencias de afectación que toma toda inclinación cuando es llevada al exceso. [...]

nuestro poeta como era de temerse de su edad y de las obras que estaban en boga en la época en que comenzó a formarse su gusto literario, adoptó con el calor e intolerancia que eran de esperarse de esas circunstancias, las nuevas doc-

⁹ En este sentido, la historiografía literaria puede recordar el tema nacionalista que desarrollaron, por el cual pudieron llegar a ser personalidades literarias, y callar su relación con el contexto social. De Francisco González Bocanegra se oculta siempre detrás del civismo didáctico que profesó ideas conservadoras y murió escondiéndose ante una persecución desatada por los liberales.

trinas de la escuela romántica [...] no podían menos de ser una lectura peligrosa para un joven, por el mal gusto que con tanta frecuencia afea sus obras, y por los innumerables defectos que en ellas pululan, indistintamente mezclados con sus brillantísimas prendas. [...] En cuanto a la escuela romántica, todo hombre juicioso y extraño a ideas sistemáticas, no podrá menos de distinguir la teoría de la práctica. [...]

Para escribir una buena composición lírica serán suficientes sensibilidad, imaginación y buen gusto [...] conocer a los hombres y al mundo, juzgándolos con exactitud, sin exagerar las buenas y malas cualidades de los primeros, sin formar una idea falsa de los bienes y males del segundo. La nueva escuela romántica ha desconocido en la práctica esas verdades. [...] Angeles sin ninguna mezcla de mal, demonios sin ninguna mezcla de bien, y estos últimos casi constantemente, no hombres con una pasión dominante, pero combatida por mil tendencias, inclinaciones y debilidades opuestas, que a veces neutralizan aquella, a veces la atenúan y por lo menos la combaten, tales son los caracteres que por regla general ofrece la escuela romántica moderna [...]

Su visitador Muñoz es un monstruo de crueldad [...] pero estamos seguros de que los defectos de nuestro poeta se deben a su edad y a su inexperiencia, y que si la Providencia le hubiera concedido más larga vida y permitido de ese modo rectificar su gusto, con el estudio de los modelos del genio griego y latino y familiarizarse más con la literatura inglesa, en edad más avanzada habría producido obras [...] que habrían satisfecho sus nobles deseos de gloria, y que habrían hecho honor a su patria. Rodríguez no conocía el mundo sino en los libros, es decir, no lo conocía. Estaba en una edad [...] en que por lo mismo se propende al grande error que hemos notado en la escuela romántica, el de presentar personificaciones de vicios y virtudes, no seres verosímiles en que unos y otras estén hábilmente confundidos, para pintar las hermosas luchas interiores entre la pasión y el deber o entre dos pasiones contrarias. (Ortega 1855, t. VI: 644-648).¹⁰

¹⁰ Texto reseñado por Pi-Suñer, coord. 1997, *Catálogo... en el Diccionario Universal...*: 167.

La madurez vivencial a la que sí llegó Ortega le provocaba arrepentimiento literario, y el crítico procuraría que el lector no recordara su propia obra literaria juvenil. Irónicamente, es el criticado Rodríguez Galván el único de los tres escritores que estudiamos que pasó al canon literario mexicano; pesó mucho más para la posteridad la obra que las primeras críticas. En 1885 un muy serio y crítico lingüista, Francisco Pimentel, intenta ocuparse no de la biografía, sino de "la idea y la forma" de la "Profecía...". Debemos lamentar que un experto como él en lenguas indígenas y teórico de la situación de los indios contemporáneos nos haya hablado más del "asunto", de la lírica, y no de la selección del tema, o del dolor del espectro al comprobar que el narrador ya no podía hablar náhuatl. El Conde de Heras y Soto (el título nobiliario que había heredado Pimentel; su postura era la del progreso, de asimilar e integrar pueblos indígenas a la nación) respondía a las formas críticas de su tiempo, que identificaban al narrador con el autor existencial (es de este tipo de interpretaciones que parten las críticas mestizofilicas), y sólo menciona el tema de la venganza sin referirse a quiénes serían los vengadores, y de que lo visto por el poeta ha sido un sueño. Prefiere referirse a las composiciones patrióticas de Rodríguez Galván en general:

[...] tienen el mismo argumento, el recuerdo de la dominación española, o el grito de guerra contra los franceses, la invasión de los norteamericanos, circunstancias propias de la época en que escribió, haciéndose verdadero intérprete de los sentimientos de sus conciudadanos. La primera invasión de los franceses en México, produjo en el país una indignación general; la mala voluntad contra los conquistadores todavía era vehemente durante la época en que escribía el autor, si bien de entonces acá se ha ido amortiguando de tal modo, que ya hoy cualquier ataque contra los españoles se considera trivial e impertinente. (Francisco Pimentel 1903: 525-526).

Fue mucho más concisa y definitiva la opinión de Marcelino Menéndez y Pelayo sobre la "Profecía de Guatimoc": "sin disputa, la obra maestra del romanticismo mexicano". Respecto a la supuesta xenofobia, Menéndez opina: "No sirve aquí la apoteosis de

Guatimozín, como en otros poetas mexicanos, de pretexto para declamaciones contra la antigua España. El autor sabe muy bien que de otra parte viene el peligro [...] echa de menos a los conquistadores, «varones invencibles, si crueles» ([1893], cit por Tola 1994: XXV). Tal parece que fue necesaria la opinión de un estudioso español para que en México se tomara más en cuenta el texto y no tanto la vida del poeta.

Se preguntaría Guillermo Prieto, tan sólo cuatro años después de haber desaparecido aquel *Año Nuevo*: “¿Ignoraban estos hombres eminentes que ellos pudieron y debieron haber sido los legisladores del idioma, los restauradores del buen gusto, los padres de la buena [literatura] mexicana?”¹¹ Nos dejó la pregunta sin contestar; pero respondemos ahora nosotros que, a diferencia de Cooper en su país, tal parece que nuestros escritores sí lo ignoraban.

Resulta irónico ahora, a principios del siglo XXI, que tanta justificación y defensa del indio por parte del criollo haya venido a parar, en el discurso de quienes se dan a la tarea de ocuparse de ellos, tan sólo en descripción y cuando más en reconocimiento de su situación, sus condiciones de vida, que sólo son parte de “los grandes problemas nacionales” de manera temporal, como parte de una noticia de moda difundida y vuelta a acallar por quienes detentan el poder político y sobre los medios masivos de difusión. Para que no hablen, el gobierno criollo es capaz de poner a su propia voz una máscara de indio: el presidente actual ha llegado a dar mensajes a la nación empuñando un bastón de mando de indígenas de Oaxaca, o Gobernación emite promocionales televisivos sobre el supuesto día mexicano de los pueblos indígenas, el 21 de marzo. Lo inaudito es que el pueblo en general, el mestizo, cree realmente que con tales máscaras el gobierno ayuda al indio. Todavía es día en que las voces de los indios, sus propias manifestaciones (artísticas o literarias) no pueden hacerse oír sin la ayuda siempre deformante (en ocasiones sin mala fe, sino por “tratar de ayudarlos”, siguiendo con el paternalismo colonial) de la cultura mayoritaria. Y decimos que puede no haber mala fe cultural, llamémosle así, sino un deseo genuino de dar voz a quienes nunca se

¹¹ Prieto en Ruedas de la Serna 1996: 116.

les ha dado; deseo que, sin embargo, continúe con los proyectos de integración cultural, de eliminación de las diferencias. Pongamos por ejemplo de esto el libro *Cuentos de los abuelos*, del poeta Rubén Bonifaz Nuño, que tuvo un tiraje de un millón de ejemplares destinados a los niños de tercero a sexto grados de todas las primarias oficiales de la República mexicana. Fue, entonces, un proyecto oficial.

En muchos de ustedes, niñas y niños de México, en el *color de su piel, en los rasgos* de su rostro, existen condiciones que los relacionan directamente *con nuestros antepasados* indios. Eso debe hacerlos sentirse *orgullosos*, porque tales antepasados *fueron* hombres y mujeres inteligentes, *buenos, veraces, limpios y trabajadores*, que construyeron grandes obras, las cuales causan todavía la admiración de todo el mundo.

Pero también los niños y niñas mexicanos que no tienen ese color moreno en su piel [...] deben sentirse orgullosos de esos antepasados, porque *por lo menos* algún abuelo suyo fue indio y así, las obras que construyeron *los indios de antes* son también herencia suya.

Y puede ser que entre las niñas y los niños *mexicanos* haya algunos que no tengan indios entre sus antepasados; ellos también, por el hecho de que ellos y sus padres han vivido entre *nosotros*, han hecho *en nuestra patria* su hogar y su familia, deben estar orgullosos *de las obras de los indios de antes*, porque *gracias a ellos* son parte de una patria grande.

Así todos los niños y las niñas de México, *morenos o no*, vienen a ser hermanos, *porque todos comparten* igualmente un *pasado* glorioso [...] (Bonifaz 1999: 21-22. Las cursivas son nuestras).

En el principio de nuestra patria de hoy, hubo una guerra donde *los mexicanos fuimos vencidos*. Gente que vino del otro lado del mar, y que de la guerra *destructora* sabía más que *nosotros, nos* ganó y comenzó entonces a *explotar nuestras cosas y nuestro* trabajo.

Así, en el nacimiento de nuestra patria de hoy, *nosotros* y los que vinieron de lejos vivíamos juntos, pero como enemigos.

Pasó después mucho tiempo, en el cual nos fuimos conociendo y *perdonando* unos a otros. *Nosotros* aprendimos primero a tolerarlos, es decir a *sufrirlos* inicialmente con enojo y

luego con paciencia, y *después*, al ir sabiendo *lo que tenían de bueno*, a respetar *sus maneras y su pensamiento*.

De este modo aprendimos también a comprenderlos.

Ellos hicieron aquí *sus casas y sus familias*, se juntaron con nosotros, y *con nosotros* tuvieron sus hijos y sus nietos, *que fueron ya iguales a nosotros*.

Tan iguales fueron a nosotros, que cuando nos llegó la hora de recobrar la libertad que *sus antepasados nos habían quitado*, lucharon junto a nosotros contra la gente de su país de origen.

Eran ya mexicanos como nosotros, con nuestro mismo amor por la libertad, y *así los admitimos*. (Bonifaz 1999: 46-47. Las cursivas son nuestras).

Para el “nosotros”, el conquistador español tiene características negativas: fue destructor y explotador. Es interesante ver que desde el “nosotros” se explica el mestizaje y el criollismo; pero este enunciador pertenece a una elite culta y, en general, al indio no se le ve, no son vistos ni tomados en cuenta por la mayoría de la población: los mestizos:

[...] los indios, los antiguos dueños de la tierra, la recorren a diario mendigando; raza vista como inferior, a pesar de las repetidas y grandilocuentes proclamas de igualdad de los dos últimos siglos, ellos siguen siendo simplemente, por regla general, los criados y las criadas, los pepenadores y las marías (Díaz Cintora 1990: 76).

Como el criollo y el mestizo no aceptan el racismo que ejercen, para no ver al indio como inferior prefieren no voltear a verlo. Como habla otra lengua y no quiere aprender español, no se le puede escuchar. No hace ruido. Es ninguneado: “[...] disimulan su existencia, obran como si no existiera. Lo nulifican, lo anulan, lo ningunean” (Paz 1973: 40). Así como el narrador del ejemplo que vimos en Lacunza, al ponerse del lado indio no entendía español aunque lo oía, aquel indio heroico, guerrero, abuelo, se ha diluido en la sangre mestiza, en la cual se quiere hacer sobresalir al “otro” europeo: el mestizo no entiende no sólo la lengua, sino el idioma del indio, como le pasó al poeta de Guatimoc.

Bibliografía

- Acevedo, Esther. 1987. "Los años difíciles de la Academia: 1821-1843", en Eloisa Uribe, coord., *Y todo por una nación*.
- Adams, Charles Hansford. 1990. «*The Guardian of the Law*». *Authority and Identity in James Fenimore Cooper*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Alegría de la Colina, Margarita. 1996. "Presentación a Tadeo Ortiz de Ayala", en Ruedas de la Serna, org., *La misión del escritor...*, 29-32.
- Altamirano, Ignacio Manuel. 1988. *Obras completas*. Vol. XII, tomo 1, *Escritos de literatura y arte*. México: SEP.
- Angenot, Marc, Jean Bessière et al. 1993. *Teoría literaria*. México: Siglo XXI.
- Barker, Martin y Roger Sabin. 1996. *The Lasting of the Mohicans. History of an American Myth*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Barnes, James J. 1974. *Authors, Publishers and Politicians. The Quest for an Anglo-American Copyright Agreement 1815-1854*. Columbus: Ohio State University Press.
- Barnett, Louise K. 1993. *Authority and Speech. Language, Society, and Self in the American Novel*. Athens, GA.: University of Georgia Press.
- Bartra, Roger. 1997. *El salvaje artificial*. México: Era/Coordinación de Difusión Cultural - Coordinación de Humanidades-UNAM.
- Basave Benítez, Agustín. 1993. *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*. México: FCE, 1ª reimp.
- Beltrán, Rosa. 1996. *América sin americanismos. El lugar del estilo en la épica*. México: FFYL/CH-UNAM.
- Beristáin, Helena. 1998. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed., 1ª corregida y aumentada, 1ª reimp. México: Porrúa.
- Berkhofer Jr., Robert F. 1995. *Beyond the Great Story. History as Text and Discourse*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

- Berruecos V., María de Lourdes. 1994. "Reseña a Alcides Reissner, Raúl, *El indio en los diccionarios. Exégesis léxica de un estereotipo*. México, INI, 1983", en *Chicomóztoc. Boletín del Seminario de Estudios para la Descolonización de México*, septiembre. México: UNAM, Coordinación de Humanidades.
- Bessière, Jean. 1993. «Literatura y representación», en Marc Angenot, et al. *Teoría literaria...*
- Bird, S. Elizabeth, ed. 1996. *Dressing in Feathers. The Construction of the Indian in American Popular Culture*. Boulder, Colo.: Westview Press.
- Boas, Franz. 1988. "International Journal of American Linguistics I" [1917], en ídem, *Race, Language and Culture*. Chicago: University of Chicago Press, Midway Reprint [1940].
- Boehme, Sarah E., Christian F. Feest y Patricia Condon Johnson. 1995. *Seth Eastman. A Portfolio of Nort American Indians*. Afton, Minn.: Afton Historical Society Press.
- Bonfil Batalla, Guillermo. 1994. *México profundo. Una civilización negada*. 3ª ed. México: Grijalbo.
- Bonifaz Nuño, Rubén. 1999. "México es de todos los mexicanos", en ídem, *Cuentos de los abuelos*. México: SEP-Conaculta-Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuitos (Conaliteg).
- Brunel, Pierre e Yves Chevrel, dirs. 1994. *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XXI.
- Bryant, William Cullen. Poemas, en <hearts-ease.org/cgi-bin/library-poem.cgi?ID=2201>, actualizada el 25 de mayo de 2001, consultada en agosto de 2002.
- Bustamante, Carlos María de. 1986. *Mañanas de la Alameda de México I y II [1835]*, edición facsimilar, introducción de Josefina Zoraida Vázquez. México: INBA/SEP/Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- Canudas Sandoval, Enrique G. 2000. *Viaje a la república de las letras. La historia de México a través de sus fuentes literarias*. México: CONACULTA/Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (CONACULTA col. Regiones, 3 tomos).
- Carballo, Emmanuel. 1991. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Guadalajara: U. de G./Xalli, col. Reloj de sol.

- Cros, Edmond. 1993. «Sociología de la literatura», en Angenot *et al. Teoría literaria*.
- Cunliffe, Marcus. 1986. *The Literature of the United States*. Nueva York: Penguin Books, 4a. ed.
- Charvat, William. 1992. *The Profession of Authorship in America 1800-1870*. [1968] Nueva York: Columbia University Press.
- Chateaubriand, François René, vizconde de. 1971. *Atala* [1801]. René. *Los natchez*. Ángeles Cardona de Gibert, ed. Barcelona: Bruguera.
- _____. 1992. *Atala. René* (texto íntegral). París: Flammarion.
- _____. 1961. *Memorias de ultratumba*. México: Compañía General de Ediciones, col. Ideas, letras y vida, 2 tomos.
- _____. 1965. *Mémoires d'outre-tombe* (textes choisis). París: Bordas.
- Díaz Cintora, Salvador. 1990. *Xochiquétzal. Estudio de mitología náhuatl*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Seminario de Estudios para la Descolonización de México.
- _____. 1994. *Meses y cielos. Reflexiones sobre el origen del calendario de los nahuas*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Seminario de Estudios para la Descolonización de México.
- _____. 1995 (introducción, versión, notas e índice). *Huehuetlatolli* (Consejos de los viejos). México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Seminario de Estudios para la Descolonización de México.
- _____. (introducción, índice, traducción y notas). 1995a. *Los once discursos sobre la realeza. Del Libro Sexto del Códice Florentino*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Seminario de Estudios para la Descolonización de México.
- Duclas, Robert. 1994. *Bibliografía de Manuel Payno*. México: UNAM, IIB, Seminario de Bibliografía mexicana del siglo XIX, serie Bibliografías del siglo XIX mexicano.
- Fiedler, Leslie A. 1988. «The Indian in Literature in English», en Sturtevant, William C., ed. gral., *Handbook of North American Indians*, vol. IV: *History of Indian-White Relations*, vol. editado por Wilcomb E. Washburn, capítulo Conceptual Relations. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Florescano, Enrique. 2000. *La bandera mexicana: breve historia de su formación y simbolismo*. México: Taurus.

- Fokkema, Douwe W. 1984. "Cultural relativism reconsidered: comparative literature and intercultural relations", cit. en Marc Angenot *et al.*, *Teoría literaria*.
- García Quintana, Josefina. 1977. *Cuauhtémoc en el siglo XIX*. México: IIH-UNAM, Dicitámenes Ichcateopan 1.
- Garrett, Wendell D., Paul F. Norton, Alan Gowans *et al.* 1969. *The Arts in America. The Nineteenth Century*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Glantz, Margo, comp., 2001. *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus, col. Pasado y presente.
- Goddard, Ives. 1988. "Eastern Algonquian Languages", en Sturtevant, William C., ed. gral., *Handbook of North American Indians* vol. 15: *Northeast*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. 1982. *Guatimozín*, cap. II "La familia imperial de México" [1844: 45-57], en David Huerta (prólogo, selección y notas), *El relato romántico. Una antología general*. México: SEP/UNAM.
- Gómez de la Cortina, José Justo (Conde de la Cortina). 1996. "Sobre la colección de las mejores producciones científicas y literarias de nuestros poetas y de nuestros prosistas modernos, proyectada por Ignacio Cumplido" [1843], en Ruedas de la Serna, org., *La misión del escritor...*
- _____, (s/f). "La calle del indio triste" [1840: 53-55], en Varios autores, *Leyendas y tradiciones de las calles de México*. San Antonio, Texas: Librería de Quiroga.
- González Acosta, Alejandro. 1997. *El enigma de Jicotencal. Estudio de dos novelas sobre el héroe de Tlaxcala*. México: UNAM/Instituto Tlaxcalteca de Cultura-Gobierno del Estado de Tlaxcala.
- González Obregón, Luis. 1990. "El indio triste (Las calles del Indio Triste)" [1909], en Isabel Quiñónes (*sic*), *De don Juan Manuel...*
- Gossen, Gary H. *et al.*, eds. 1993. *De palabra y obra en el nuevo mundo. Vol. 3: La formación del otro*. Madrid: Junta de Extremadura/Siglo XXI de España.
- Gowans, Alan. 1969. "Painting and Sculpture", en Wendell D. Garrett *et al.*, *The Arts in America...*

- Granqvist, Raoul. 1995. *Imitation as Resistance. Appropriations of English Literature in Nineteenth-Century America*. Cranbury, NJ: Associated University Presses.
- Green, Martin. 1991. *Seven Types of Adventure Tale. An Etiology of a Major Genre*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Green Fryd, Vivien. 2001. *Art & Empire. The Politics of Ethnicity in the United States Capitol, 1815-1860*. Athens: Ohio University Press/US Capitol Historical Society.
- Groseclose, Barbara. 2000. *Nineteenth-Century American Art*. Oxford History of Art. Nueva York: Oxford University Press.
- Heredia, José María. 2002. *Jicotencal* [1826]. García Baamonde, Salvador. *Xicoténcal, príncipe americano* [1831]. Estudio preliminar, edición y notas de Alejandro González Acosta. México: UNAM, col. *Ida y regreso al siglo XIX*, 2002.
- _____. 1995. "Memorias del general Miller", en Varios autores, *El recreo de las familias* no. 2, 15 de noviembre de 1837, p. 64.
- Heyden, Doris. 2002. "Jardines botánicos prehispánicos", *Arqueología mexicana* X, no. monográfico 57 *Antiguos jardines mexicanos*, 18-23.
- Hers, Marie-Areti, José Luis Mirafuentes et al., eds. 2000. *Nómadas y sedentarios en el norte de México. Homenaje a Beatriz Braniff*. México: IIA-III-IIIH/UNAM.
- Irving, Washington. 1923. «Traits of Indian Character», «Philip of Pokanoet», «English Writers on America», «The Art of Book-making», «The Mutability of Literature», en *The Sketch Book* [1819]. Nueva York: Macmillan.
- Iser, Wolfgang. 1993. "La estructura apelativa de los textos", en Dietrich Rall, comp., *En busca del texto...*
- Jiménez Codinach, Guadalupe. 2001. *México. Los proyectos de una nación. 1821-1888*. México: Fomento Cultural Banamex/Conaculta/Fundación Televisa/San Luis Corporación.
- Keen, Benjamin. 1990. *The Aztec Image in Western Thought*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Kushner, Eva. 1993. «Articulación histórica de la literatura», en Marc Angenot et al., *Teoría literaria*. México: Siglo XXI.

- Lafragua, José María. 1996. "Carácter y objeto de la literatura" [1844], en Ruedas de la Serna, org., *La misión del escritor...*
- Larrañaga, Antonio. 1995. "Estado de la religión entre los indios", *El recreo de las familias* no. 7, 1 de febrero de 1838, p. 275.
- Lepore, Jill. 2002. *A Is for American. Letters and Others Characters in the Newly United States*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Lienhard, Martin. 1990. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, premio Ensayo Casa de las Américas 1989.
- Linati, [Claudio], [Florencio] Galli y [José María] Heredia. 1988 [1826]. *El Iris. Periódico crítico y literario*, tomos I y II. Edición facsimilar. Introd. Ma. del Carmen Ruiz Castañeda; índice de Luis Mario Schneider. México: IIB UNAM, serie Facsímiles de la Hemeroteca Nacional de México no. 2, 1ª ed. 1986, 1ª reimp.
- López Velarde, Ramón. 2000. *Poesías completas y El minuterero*. México: Porrúa, Col. de Escritores Mexicanos 68, 10ª ed.
- MacDougall, Hugh C., secretario y tesorero de The James Fenimore Cooper Society. En <<http://external.oneonta.edu/cooper/index.html>>.
- Madelénat, Daniel. 1994. «Literatura y sociedad», en Brunel y Chevrel, dirs., *Compendio de literatura comparada*.
- Martín del Campo, Marisol. 2002. *Cuauhtémoc*. México: Planeta DeAgostini, col. Grandes protagonistas de la historia mexicana.
- Martínez, José Luis. 1993. *La expresión nacional. México en busca de su expresión* [1955]. México: Conaculta, col. Cien de México.
- _____. 1944. *Letras mexicanas en el siglo XIX*. México: FCE, col. Tierra Firme núm. 3.
- Mason, Peter. 1993. «Escritura fragmentaria: aproximaciones al otro», en Gary H. Gossen et al., eds., *De palabra y obra en el nuevo mundo*.
- Mayer, Alicia. 1992. *El descubrimiento de América en la historiografía norteamericana (siglos XVII al XX)*. México: CCYDEL - Coordinación de Humanidades - UNAM, serie 500 años después.
- _____. 1998. *Dos americanos, dos pensamientos: Carlos de Sigüenza y Góngora y Cotton Mather*. México: II Históricas-UNAM.

- Messinger Cypess, Sandra. 1991. *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*. Austin: University of Texas Press, The Texas Pan American Series.
- Mieder, Wolfgang. 1995. «The Only Good Indian Is a Dead Indian». History and Meaning of a Proverbial Stereotype”, en *De Proverbio. An Electronic Journal of International Proverb Studies*. ISSN 1323-4633, vol. 1, no. 1. URL: <<http://info.utas.edu.au/docs/flonta/>>, consultado el 21 de mayo de 2001 (cita a Pearce, Roy. 1967. *Savagism and Civilization: A Study of the Indian and the American Mind*).
- Miller, Jay. 1993. “Tribes by Culture Area and Language Family”, en Thomas, David Hurst, Jay Miller *et al.*, *The Native Americans. An Illustrated History*. Atlanta: Turner.
- Miner, Earl. 1993. «Estudios comparados interculturales», en Marc Angenot *et al.*, *Teoría literaria*.
- Monsiváis, Carlos. 2000. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, col. Argumentos, XXVIII premio Anagrama de ensayo.
- Moore Jr., Robert J. (textos). 1997. *Native Americans. A Portrait. The Art and Travels of Charles Bird King, George Catlin, and Karl Bodmer*. Nueva York: Stewart, Tabori & Chang.
- Moyssén, Xavier. 1997. *José María Velasco el paisajista*. Conaculta Círculo de Arte, 1ª ed. 1ª reimp.
- Muñoz Fernández, Ángel. 1997. *José María Lacunza. Estudio y recopilación*. México: Factoría Ediciones, serie Los muchachos de Letrán.
- Nevins, Allan (selección y edición). 1966. En J.F. Cooper, *The Leatherstocking Saga...*
- Nevius, Blake. 1976. *Cooper's Landscapes. An Essay on the Picturesque Vision*. Berkeley: University of California Press.
- Novak, Barbara. 1991. *Nineteenth-Century American Painting*. Nueva York: Artabras-Abbeville Press.
- Ortega y Medina, José Antonio. 1987. *Imagología del bueno y del mal salvaje*. México: IHH-UNAM, Serie Historia general no. 15.
- _____. 1990. *Destino manifiesto*. México: SEP, col. Los Noventa núm. 8.

- _____ (selec., introd., estudio y notas). 2001. *Polémicas y ensayos mexicanos en torno a la historia*. México: II Históricas-UNAM, serie Documental no. 8, 3^a. ed.
- Ortiz de Ayala, Tadeo. 1996. "México considerado como nación independiente y libre o sean algunas indicaciones sobre los deberes más esenciales de los mexicanos" [1832], en Ruedas de la Serna, org., *La misión del escritor...*, 35-46.
- Pageaux, Daniel-Henri. 1994. «De la imaginiería cultural al imaginario», en Brunel y Chevrel, dirs., *Compendio de literatura comparada*.
- Parkman, Francis. 1995. *Montcalm and Wolfe. The French & Indian War* [1884]. Nueva York: Da Capo Press.
- Payno, Manuel. 1994. *El Museo Mexicano* (México [1843-1844, 1845], cit. por Robert Duclas, *Bibliografía de Manuel Payno*. _____, 1996-2000. *Obras completas*. México: CONACULTA. En especial tomo V, *Panorama de México*, 1999 [1841-1872]. _____, 1998. "Memorias sobre el matrimonio", *Sobre mujeres, amores y matrimonios* [1843] (México: Premiá/SEP/INBA, 1985), 27-28, en Velázquez Guadarrama, "¿Castas o marchitas?...".
- Paz, Octavio. 1973 [1950]. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, col. Popular, 2^a ed. 2^a reimp.
- Perales Ojeda, Alicia. 1957. *Asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*. México: Centro de Estudios Literarios-UNAM. 2^a ed. revisada y aumentada: tomos I y II, 2000, Col. Ida y regreso al siglo XIX, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Peza, Juan de Dios. 1904. *Cantos del hogar*. Nueva edición aumentada con 8 nuevas composiciones é ilustrada con grabados. México: Herrero.
- Pimentel, Francisco. 1903 [1885] *Obras completas*. Tomo IV, cap. XIV: "Breves noticias de Don Ignacio Rodríguez Galván. El romanticismo-Poesías de Rodríguez Galván-Nota.". México: Tipografía Económica, 509-530.
- Pimentel, Luz Aurora. 1990. *Metaphoric Narration. Paranarrative Dimensions in A la recherche du temps perdu*. Toronto: University of Toronto Press.

- _____. 1993. "Tematología y transtextualidad", *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLI, no. 1. México: El Colegio de México.
- _____. 1998. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI.
- _____. 2001. "The Representation of Nature in 19th Century Narrative and Iconography" (mecanoscrito; en proceso de edición por Oxford University Press).
- Pi-Suñer Llorens, Antonia, coord. 1997. *Catálogo de los artículos sobre México en el Diccionario Universal de Historia y Geografía*. México: FFYL-DGAPA-UNAM.
- Plasencia de la Parra, Enrique. 1991. *Independencia y nacionalismo a la luz del discurso conmemorativo (1825-1867)*. México: Conaculta, serie Regiones.
- Prescott, William H. 2001. *Correspondencia mexicana (1838-1856)*. México: Conaculta, col. Memorias mexicanas.
- Prieto, Guillermo ("Fidel"). 1964 [ed. 1906]. *Memorias de mis tiempos*. México: Patria, col. México en el siglo XIX no. 1, 4a. ed.
- _____, 1996. "Algunos desordenados apuntes que pueden considerarse cuando se escriba la historia de la bella literatura mexicana", *El Museo Mexicano*, t. IV [1844], en Ruedas de la Serna org., *La misión del escritor...*
- Quiñones (sic), Isabel. 1990. *De don Juan Manuel a Pachita la alfajorera. Legendaria publicada en la ciudad de México*. México: INAH, col. Divulgación.
- Rall, Dietrich, comp. 1993. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.
- _____, 1996. "Literatura y etnología: los indios de Chiapas como tema en la narrativa alemana y mexicana", en Marlene Rall y Dieter Rall, eds., *Letras comunicantes...*
- Rall, Marlene. 1996. "La otra lectura. Relaciones de viajes y los descritos como lectores", en M. Rall y D. Rall, eds., *Letras comunicantes...*
- _____, y Dieter Rall, eds., 1996. *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*. México: UNAM, Difusión Cultural.
- Rozakis, Laurie. 1995. *Instant American Literature*. Nueva York: Byron Preiss-Fawcett Columbine.

- Ruedas de la Serna, Jorge, org. y presentación. 1996. *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. México: Coordinación de Humanidades-UNAM, col. Ida y regreso al siglo XIX.
- Ruiz Castañeda, Ma. del Carmen. 1996. "Presentación al Conde de la Cortina", en Ruedas de la Serna, org., *La misión del escritor...*, 47-51.
- s/autor. *Jicotencal*. 1995 [1826]. Prólogo de Raúl Jiménez Guillén; ilustraciones de Aurelio Toriz Ramos. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1995 [1826], colección Literatura, serie Sol de Maíz no. 4.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1970. *Rousseau en México*. México: Grijalbo.
- Simpson, David. 1986. *The Politics of American English, 1776-1850*. Nueva York: Oxford University Press.
- Sims, Harold Dana. 1990. *The Expulsion of Mexico's Spaniards 1821-1836*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Snodgrass, Mary Ellen. 1997. *Encyclopedia of Frontier Literature*. Nueva York: Oxford University Press.
- Sten, María (comp., estudio introductorio y notas). 1994. *Dramas románticos de tema prehispánico (1820-1886)*. México: Conaculta, serie Teatro mexicano historia y dramaturgia XIII.
- Sullivan, Charles, ed. 1992. *America in Poetry. With Paintings, Drawings, Photographs, and Other Works of Art*. Nueva York: Abradale Press/Harry N. Abrams.
- Taylor, Joshua C. 1981. *Las bellas artes en América*. México: Noema [*The Fine Arts in America*. The University of Chicago, 1979].
- Tenorio Trillo, Mauricio. 1998. *Artulugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México: FCE.
- Thomas, David Hurst, Jay Miller et al. 1993 *The Native Americans. An Illustrated History*. Atlanta: Turner.
- Todorov, Tzvetan. 1991. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. México, Siglo XXI editores.
- _____. 1999. *La conquista de América. El problema del otro* [1982]. México: Siglo XXI editores, 10ª ed.
- Tola de Habich, Fernando (prólogo y apéndices). 1994, en Ignacio Rodríguez Galván, *Obras...*

- _____ (estudio preliminar). 1996, en Varios autores, *El Año Nuevo de 1837-1840*. Tomos I-IV...
- Twain, Mark. "Cooper's Literary Offenses", en <<http://www.oneonta.edu/external/cooper/articles/other/1988otherschachterle.html>>, consultado en septiembre de 2002.
- Upton, William Treat. 1967. *Anthony Philip Heinrich. A Nineteenth-Century Composer in America*. Nueva York: AMS Press.
- Uribe, Eloísa, coord. 1987. *Y todo por una nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México. 1781-1910*. México: INAH, serie Historia.
- Varios autores. 1995. *El recreo de las familias*. Edición facsimilar [1837-1838]. Estudio preliminar de Ma. del Carmen Ruiz Castañeda. Índices de Sergio Márquez Acevedo. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- _____ 1999, *Antología de poesía romántica mexicana*. Selec. de Ali Chumacero y pról. de José Luis Martínez. México: Planeta, col. Obras maestras de la poesía.
- _____ 2000. *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX en Galas de México*. México: Museo Soumaya.
- _____ 2002, *Poesía romántica mexicana. Antología*. México: Joaquín Mortiz/Planeta/Conaculta.
- Veith, Gene Edward. 2001. *Painters of Faith. The Spiritual Landscape in Nineteenth-Century America*. Washington, D.C.: Regnery.
- Velázquez Guadarrama, Angélica. 1998. "¿Castas o marchitas? «El amor del colibrí» y «La flor muerta» de Manuel Ocaranza", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* no. 73. México: UNAM.
- Villoro, Luis. 1987. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México [1950]: CIESAS/SEP, Lecturas mexicanas 103.
- Waldstreicher, David. 1997. *In the Midst of Perpetual Fetes. The Making of American Nationalism, (1776-1820)*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Wallace, James D. 1986. *Early Cooper and his Audience*. Nueva York: Columbia University Press.
- Weatherford, Jack. 1990. *Indian Givers. How the Indians of the Americas Transformed the World*. Nueva York: Fawcett Columbine, Ballantine Books.

- _____. 1992. *Native Roots. How the Indians Enriched America*. Nueva York: Fawcett Columbine, Ballantine Books.
- White, Hayden. 1985. "The Noble Savage Theme as Fetish" [1976], en *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism* [1978]. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- _____. 1990. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation* [1987]. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Windschuttle, Keith. 1998. *The Killing of History: How Literary Critics and Social Theorists Are Murdering Our Past*. San Francisco: Encounter Books.
- Zarco, Francisco. 1996. "Estado de la literatura en México" [1852], en Ruedas de la Serna, org., *La misión del escritor...*

TEXTOS LITERARIOS

Estados Unidos

- Cooper, James Fenimore. 1860. *Jack Tier; or, The Florida Reef* [1848]. New edition, complete in one volume. Cooper's Sea Tales. Nueva York: W.A. Townsend & Co.
- _____. 1892. *The Complete Novels. The Oak Openings; or The Bee Hunter* [1848], *Satanstoe* [1845], *Mercedes of Castile* [1840] (s/n de volumen; obra completa, 10 vols.) Nueva York: Collier.
- _____. *The Oak Openings*. Classic Reader, en <<http://www.classicreader.com/booktoc.php/sid.1/bookid.1563/>>.
- _____. 1962. *The Deerslayer or The First War-Path*. Introducción y bibliografía con notas de Quentin Anderson. Nueva York: Collier Books.
- _____. 1964. *The Letters and Journals of James Fenimore Cooper* (vol. III, 1833-1839, «The Battle of Lake Erie»; vol. V, 1845-1849; «The Mexican War 1846-1847», «Michigan Lands», «Vox Populi»). James Franklin Beard, ed. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.

- _____. 1966. *The Leatherstocking Saga* (parts which specially pertain to Natty Bumppo). Selección y edición de Allan Nevins. Nueva York: The Modern Library.
- _____. 1970. *The Borderers; or, The Wept of Wish-ton-Wish: A Tale*. Ed. facsimilar [2^a. ed. revisada por el autor. Londres: Richard Bentley, 1833 —1^a ed.: Florencia, 1829—]. Introducción de Richard Beale Davis. Columbus, Ohio: Charles E. Merrill, Pub.
- _____. 1982. *Wyandotté, or The Hutted Knoll. A Tale*. Edición e introducción histórica de Thomas y Marianne Philbrick. Albany: State University of New York Press.
- _____. 1985. *The Leatherstocking Tales: The Pioneers, or the Sources of the Susquehanna; A Descriptive Tale* [1823]. *The Last of the Mohicans; A Narrative of 1757* [1826]. *The Prairie; A Tale* [1827]. *The Pathfinder; or, The Inland Sea* [1841]. *The Deerslayer; or, The First War-Path* [1842]. Notas de Blake Nevius. Nueva York: The Library of America (2 vols., 6^a reimp.)
- _____. *The Pioneers*. Classic Reader, en <<http://www.classicreader.com/booktoc.php/sid.1/bookid.1222/>>.
- _____. 1986. *The Last of the Mohicans*. Introducción de Richard Slotkin. Nueva York: Penguin Books.
- _____. *The Last of the Mohicans*. Classic Reader, en <<http://www.classicreader.com/booktoc.php/sid.1/bookid.290/>>.
- _____. 2000. *The American Democrat and Other Political Writings*. Bradley J. Birzer y John Willson, eds. Washington, D.C.: Regnery, Conservative Leadership Series.

México

- Rodríguez Galván, Ignacio. 1994. *Obras*. Ed. facsimilar 2 tomos [1851], prólogo y apéndices de Fernando Tola de Habich. México: UNAM, col. Ida y regreso al siglo XIX.
- _____. 1998. *Poemas mexicanos*. Apéndices «Los amigos de Ignacio Rodríguez Galván» [1842]. Prólogo de Marco Antonio Campos. México: Factoría Ediciones, col. La serpiente emplumada.

Varios autores. 1996. *El Año Nuevo de 1837-1840*. Tomos I-IV. Edición facsimilar. Estudio preliminar de Fernando Tola de Habich. México: UNAM, col. *Ida y regreso al siglo XIX*.

COMUNICACIONES PERSONALES

- Díaz Cíntora, Salvador. Secretario de la Academia Mexicana de la Lengua. Filólogo, especialista en náhuatl (entre otras lenguas indígenas) y letras clásicas. Traductor, poeta, humanista, docente, polémico ensayista. Miembro del Seminario de Estudios para la Descolonización de México (comunicación: a lo largo de todo este trabajo).
- Driscoll, Barbara A. Doctora en historia por Notre Dame University. Investigadora en el CISAN-UNAM sobre minorías étnicas de Estados Unidos; ha impartido la materia de Historia de Estados Unidos en el siglo XIX en la FFYL-UNAM (comunicación: enero 2001).
- Kingsolver, Ann. PhD en antropología. Profesora con *tenure*, imparte clases en South Carolina University, Columbia. Ha hecho estudios antropológicos sobre las comunidades rurales de Kentucky y en el estado de Morelos (comunicación: enero 2001).

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Se terminó de redactar este libro el día 29 de abril de 2003, fiesta de santa Catalina de Siena, Doctora de la Iglesia Universal, "una de las mujeres más inteligentes que ha existido" (*Calendario Galván*; no sólo nos seguimos guiando por las palabras del poeta, sino por las del editor, su tío). De la santa, si tal fue el caso, quisiera yo tener siquiera un pelo. Y se afinaron detalles técnicos a la edición el 1º de mayo de 2003, fiesta de san José Obrero. El diseño editorial y formación estuvieron a cargo de José Juan Muñoz Munguía, quien me ayudó a escoger tipografía de tradición inglesa Baskerville de 9 y 11 puntos. Lo demás, es responsabilidad de la autora.

LAVS DEO